cahiers du
CINEMA

260-261.

STRAUB / HUILLET.
MOISE ET AARON.

Sur le tournage :
Un journal de travail, par *Gregory Woods.*
Notes sur le journal de travail de G. Woods,
par *Danièle Huillet.*

Sur le son :
Entretien avec J.-M. Straub et D. Huillet.

Sur la musique :
Questions à Michael Gielen.

La famille, l'histoire, le roman, par *Louis Seguin.*

DESCRIPTION ET TEXTES DU FILM. *Acte I.*

CRITIQUES.

Allonsanfan, Histoire d'O.

15 F.





N° 260-261 OCTOBRE-NOVEMBRE 1975

MOISE ET AARON. p. 5

Un journal de travail, par Gregory Woods. p. 7

Notes sur le journal de travail de G. Woods, par Danièle Huillet. p. 7

Entretien avec J.-M. Straub et D. Huillet, par Enzo Ungari. p. 48

Questions à Michael Gielen, par Wolfram Schotte. p. 54

La famille, l'histoire, le roman, par Louis Seguin. p. 57

Description et textes de « Moïse et Aaron », acte 1. p. 69

CRITIQUES.

Les yeux stériles (Allonsanfan), par P. Bonitzer. p. 85

0 et les veaux (Histoire d'O), par J.-P. Oudart. p. 90

COURRIER. p. 97

REDACTION : Pascal BONITZER, Jean-Louis COMOLLI, Serge DANEY, Thérèse GIRAUD, Jean-René HULEU, Pascal KANE, Serge LE PERON, Jean NARBONI, Jean-Pierre OUDART, Serge TOUBIANA. ADMINISTRATION : Claude BOURDIN, Serge DANEY. Les manuscrits ne sont pas rendus.

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 9, passage de la Boule-Blanche (50, rue du Faubourg-Saint-Antoine), 75012 Paris. Administration-abonnement : 343-98-75. Rédaction : 343-92-20.



MOÏSE ET AARON

Pourquoi Straub, Huillet, Moïse et Aaron ? Y va-t-il seulement d'un « retour à » un auteur, après les années d'auteurs sans politique et les mois de politique sans auteur ?

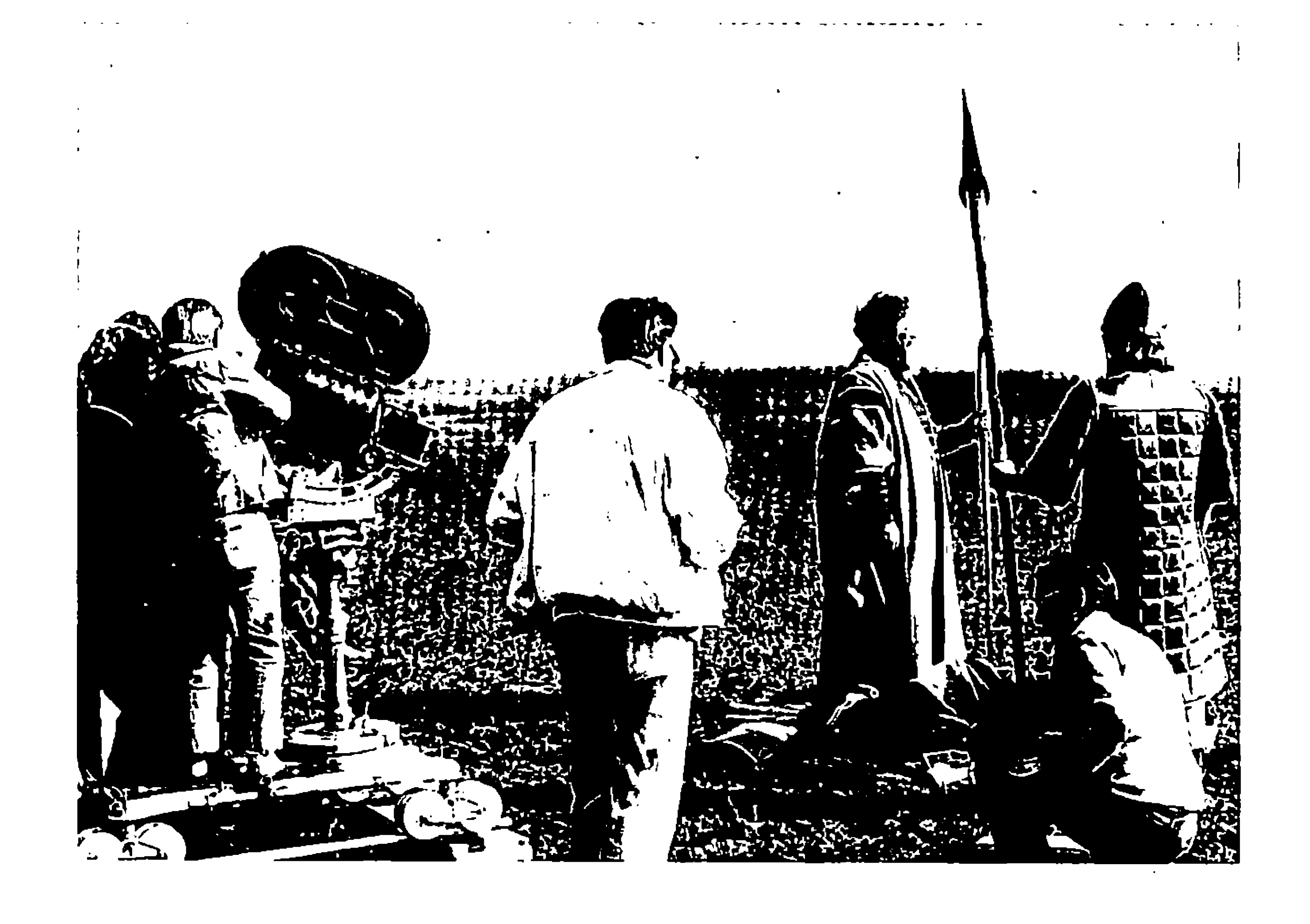
Pire (ou mieux) : retour aux auteurs « maison », intimement liés à l'histoire des *Cahiers*, à notre histoire ?

Dans le n° 258/259, Kramer (*Milestones* et on y reviendra), aujourd'hui Straub/Huillet (*Moïse et Aaron, Einleitung*), dans le prochain numéro, Godard (*Numéro deux*), nous posent, à peu près seuls, la question de la pratique sociale du cinéaste, de son métier, de la folie et du courage qu'il faut aujourd'hui pour *ancrer* un projet filmique.

Pendant longtemps, pour tout un courant de pensée critique dont nous participions, il a paru important de repérer dans un objet fini les traces du travail qui l'avaient constitué, de retrouver à l'œuvre le processus de production dont — dans son immédiateté de fétiche — il n'était plus pensé que comme retombée. De ce travail proprement dit, rien ou peu de chose.

Dans ce numéro, *Moïse et Aaron* déplié, vu à partir des coulisses : un produit fini, mais aussi une chaîne de travail continu et discontinu, avec dans chaque tâche partielle (en pensant l'hétérogénéité film/opéra) le point de vue straubien.

Soumettre la question du travail filmique à la question politique : à quelles conditions, à quel prix, un artiste travaille aujourd'hui à saper l'homogénéisation culturelle propre à l'époque de l'impérialisme (Straub : « l'espéranto a toujours été le rêve de la bourgeoisie » ; Godard : « les peuples veulent rentrer chez eux » ; Kramer : « le processus de réalisation de *Milestones* a été le processus de cette nouvelle mobilisation ») ? Pourquoi faut-il l'exil pour avoir le droit d'ancrer des images et des sons ? Questions graves qu'il ne faut pas éluder au nom d'une conception fétichiste et élitiste du travail. Giustiniano, le veau d'or de *Moïse et Aaron*, ne doit pas être seulement l'anal et orgueilleux symbole d'un refus, aussi la marque d'une résistance.



Danièle Huillet

Notes sur le *Journal de travail* de Gregory Woods

Gregory Woods

Un journal de travail

L'Américain Gregory Woods a tenu un journal de travail où, avant de se casser la cheville au plan 68, il retrace, jour après jour, le tournage de *Moïse et Aaron* Nous reproduisons ce journal sur les pages de droite. En regard, donc à gauche, les *Notes* de Danièle Huillet « pour corriger ou préciser ou compléter Gregory ».

1. 5254 et non 32-35 est le numéro du négatif Eastmancolor que nous avons utilisé ; probablement le dernier film tourné en Italie avec ce négatif ; au moment où nous l'avons tourné existait déjà le nouveau négatif 5247, que les spécialistes de la Kodak nous avaient déconseillé d'utiliser pour un film aussi « risqué », les laboratoires ne sachant pas encore bien le traiter... Nous essayerons ce nouveau négatif, mais en 16 mm — 7247 — avec le film de l'année prochaine, vérifiant s'il y a progrès sur le précédent, et ce que l'on perd pour gagner ce progrès ; ou bien s'il s'agit surtout pour la Kodak d'un progrès industriel, c'est-à-dire une pellicule qui se développe plus rapidement et permet donc aux laboratoires de travailler plus vite, donc plus, donc en utilisant plus de négatif Kodak...

2. Le mercredi 14 août, tôt le matin, à l'ouverture, nous étions à Cinecittà avec ce même Ford-Transit pour charger la girafe Fisher, que nous avions eu tant de peine à avoir... Une girafe est au microphone ce qu'est la grue à la caméra, et nous aider à simplifier, un peu ! le travail de l'ingénieur du son, non pas parce qu'elle permet des mouvements du micro pour accompagner ceux de la caméra : nous ne l'utiliserons presque pas ainsi, les mouvements de caméra n'ayant presque jamais lieu pour accompagner des acteurs, mais pour relier ou opposer des groupes, donc le son n'a pas de raison de se déplacer ; mais cette girafe permet, grâce à son bras très allongé, de placer, même avec un plan très ouvert, le micro au bout de ce bras horizontal, loin du pied de la girafe, plus près du ou des chanteurs, au-dessus du cadre, sans que le micro ni l'ombre soient dans le champ... Mais, lorsque nous avons commencé à chercher une girafe à Rome, instrument qu'on n'utilise ici (si jamais !) qu'en studio, en disant que nous en aurions besoin au moins trois semaines en extérieurs, ce fut la panique. Nous cherchions la girafe Mole-Richardson, dont le bras peut atteindre 8 mètres de longueur. La seule qui ait jamais existé, nous en retrouvâmes une pièce détachée, ce fameux bras, utilisé comme barrière pour les autos (vu sa longueur, cela faisait une barrière évidemment très pratique) au studio de la SAFA : comme personne ne l'utilisait jamais, elle avait été démontée et détruite. Nous dûmes donc nous rabattre sur la Fisher, dont le bras a seulement 4,50 m, et dont trois exemplaires existaient à Cinecittà... On commença par nous dire qu'on ne savait pas si elles seraient disponibles, mais qu'enfin, comme il y en avait trois, il y avait une chance qu'une au moins... En fait, elles étaient toutes les trois bien sagement au magasin, et nous n'eûmes qu'à choisir, emballer et charger. Le perchman Georges Vaglio s'en occupera ensuite avec amour, la rentrant tous les soirs dans la cabane derrière l'amphithéâtre, et la manœuvrant avec art pendant le tournage. En plus, Louis Hochet, l'ingénieur du son, apportait une perche fabriquée spécialement par lui, qui, montée, atteignait 8 mètres, et sa perche habituelle, celle qu'il avait pour *Chronik der Anna Magdalena Bach*, de 4 mètres... De Cinecittà nous allions à l'A.T.C./E.C.E., derrière la villa Doria Pamphilij (ex-villa Pamphilij, expropriée après *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer*, appartient à présent à la ville) pour charger tout le matériel (caméra Mitchell B.N.C., rails, chariot, « torretta », « praticabili », « riflessi », etc.) dans ce même Ford-Transit où se trouve déjà la girafe, et dans un deuxième qui nous est loué par l'E.C.E. Les trois machinistes électriciens pisans et Paolo Benvenuti et Jean-Marie travaillent au chargement et à attacher et fixer tout le matériel, soigneusement vérifié les jours précédents avec le cameraman Saverio Diamanti et son assistant Gianni Canfarelli, pour que rien ne s'abîme pendant le transport.

Dans les semaines précédentes, nous avions déjà transporté dans l'église d'Alba Fucense, grâce au Ford-Transit que Paolo a eu en prêt gratuit d'une petite Compagnie théâtrale de Florence, un gros câble électrique de 300 mètres en cuivre, le veau recouvert de feuilles d'or à Cinecittà et pesant 90 kilos, les pièces détachées qui, assemblées, reconstitueront l'autel et les marches devant et autour de l'autel, et nous nous étions procuré à Avezzano, pour les transporter à Alba Fucense, les planches de différentes longueurs, largeurs, épaisseurs, qui serviront tout au long du tournage, et les batteries de sécurité pour nous assurer du courant électrique même en cas de panne du secteur.

Devrais-je peut-être m'orienter d'après une apparition éphémère comme celle du marché cinématographique américain, qui a réussi en moins de deux décennies, avec une culture pillarde, à détruire une chose qui était bonne ? Quand je réfléchis au film, alors je pense à des films futurs, qui devront nécessairement être des films artistiques. Et pour ces films, ma musique peut servir.

Arnold SCHOENBERG.
(Discussion à la radio de Berlin, 30-3-1931)

SAMEDI 17 AOUT 1974

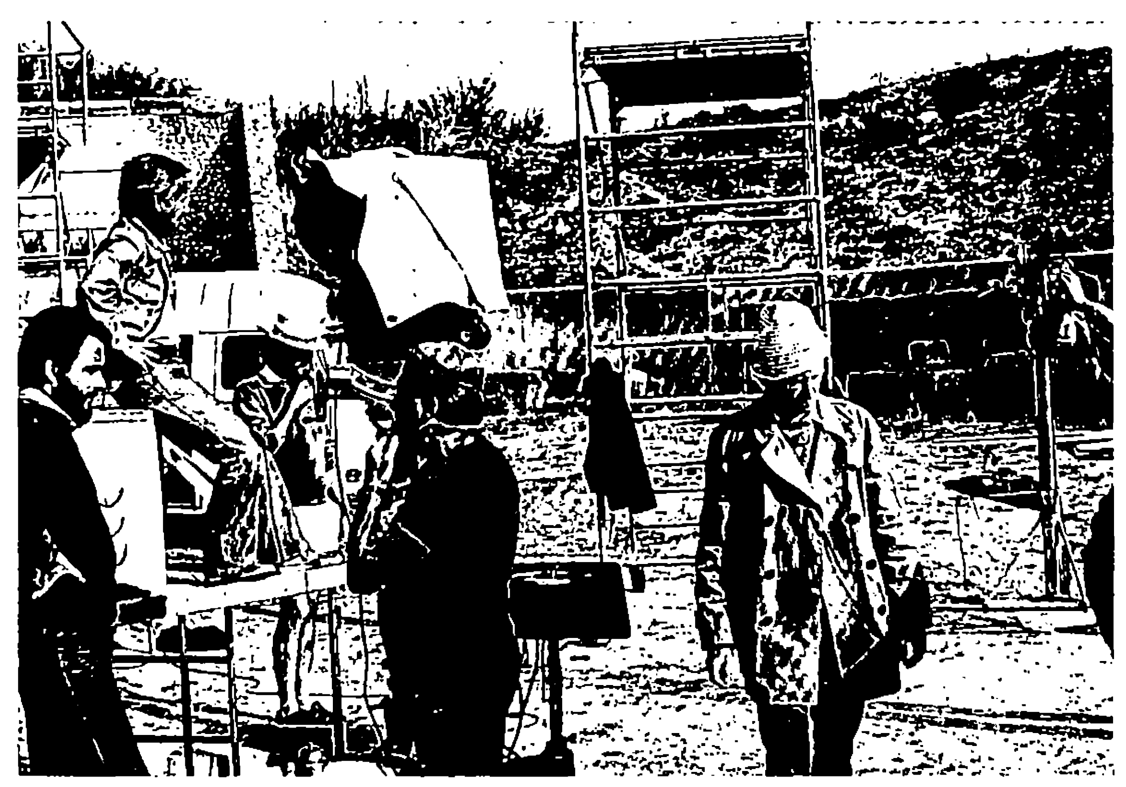
7 heures. Arrivée place Della Rovere, en face de chez les Straub, avec Georg Brintrup dans sa 2 CV commerciale qui doit transporter les sept caisses de négatif Kodak 32-35[1] *sur le lieu de tournage. Chaque caisse contient 10 bobines d'un millier de pieds chacune, 70 000 pieds ou 21 000 mètres en tout (27 mètres = 1 minute). La règle générale pour calculer la quantité de négatif à acheter est de multiplier par huit environ la longueur totale du film. Quand nous avons été chercher le négatif commandé chez Kodak, Jean-Marie a expliqué qu'il prévoyait non pas 1 à 8, mais 1 à 10. Gabriele Soncini arrive bientôt après nous dans sa Renault R 4. Nous y chargeons les accessoires restant, jarres de terre et autre équipement qui n'ont pas encore été transportés à l'église à Alba Fucense, qui va être utilisée comme notre magasin durant le film. Gabriele part avec moi et Leo Mingrone pour la maison de Renata Morroni, la* costumista, *pendant que J.-M. et D.H. attendent les autres voitures avec lesquelles ils vont partir pour Avezzano. Chez Renata nous retrouvons Paolo Benvenuti et nous chargeons les six malles de costumes pour le chœur et les solistes dans le Ford-Transit qu'il conduit*[2] *. Après nous avoir fait du café, Renata rassemble ses affaires et nous quittons la via Tiburtina pour l'autoroute en direction de l'est, dans la flambée estivale de Rome, vers les Abruzzes. Après une heure et demie, nous arrivons en vue du mont Velino, 2487 mètres d'altitude, qui marque l'entrée de l'antique région de la Marsica. Tournant vers le sud, nous arrivons à Avezzano, 30 000 habitants, l'actuel centre régional, où Danièle a réservé des chambres pour l'équipe et pour les acteurs. Dans l'un de ces six hôtels nous nous arrêtons pour décharger Renata et prendre ensuite la route de 8 kilomètres qui mène vers le nord à Alba Fucense. En y allant nous retrouvons en chemin J.-M. et Georg et nous allons ensemble jusqu'au* paese *(village) qui est habité actuellement par une communauté de 165 paysans. J.-M. s'arrête pour prendre les clés de l'église et pour saluer les gens dont il a fait la connaissance durant ses visites ici depuis 1969. Une route poussiéreuse conduit depuis l'unique rue jusqu'à la basilique romane du XII*e *siècle, San Pietro. C'est dans ce bâtiment de pierre, restauré en 1957 après sa destruction dans un tremblement de terre, en 1915, qui coûta la vie à des centaines de villageois, que nous déballons ce qui doit être utilisé dans l'amphithéâtre en dessous. Danièle nous montre comment mettre les accessoires dans la crypte sous l'autel, les malles des costumes dans le chœur et l'abside disposés pour les costumes et le déshabillage, et les caisses de négatif sur les marches de la chaire de marbre. L'église est fermée à clé et nous prenons rendez-vous pour après déjeuner dans l'amphithéâtre.*

L'amphithéâtre est un espace de 100 mètres sur 79 mètres creusé dans la colline sur le sommet de laquelle se trouve San Pietro, sur l'ancien emplacement d'un temple à Apollon. Son arène ovale mesure 64 mètres sur 37 mètres. Après avoir voyagé 11 000 kilomètres en Italie en 1969, les Straub décidèrent que ce site serait celui qu'ils utiliseraient pour filmer l'opéra de Schoenberg, Moses und Aron. *C'était dix ans après leur décision première de faire un film d'après l'opéra. J.-M. vit d'abord* Moses und Aron *à l'opéra de Berlin, en 1959, deux ans après la première mise en scène de l'œuvre à Zurich et huit ans après la mort du compositeur. Il téléphona à Danièle qui vint de Paris pour le voir, et ils décidèrent de réaliser un film avec l'opéra. Le découpage en allemand qu'ils firent est daté : Berlin, fin 1959 - Rome, début 1970. Lorsque nous nous retrouvâmes dans l'amphithéâtre dans l'après-midi, Straub travaillait à établir les axes principaux qui allaient diviser l'arène pour les forces opposées qui vont se rencontrer au premier acte. Nous passons aussi du temps à nettoyer l'arène des morceaux de verre cassés et des mégots de cigarettes, tribut touristique à l'antiquité. Georg Brintrup part pour Rome pour habiter l'appartement des Straub où il s'occupera de Misti, félin affamée et enceinte. Dans la soirée les autres retournent à leurs hôtels à Avezzano. Hans-Peter Böffgen et moi nous nous installons un espace pour vivre dans un coin de l'église. Nous resterons ici pour surveiller les choses dans l'église et l'amphithéâtre la nuit, pendant le mois que nous passerons à tourner le film ici.*

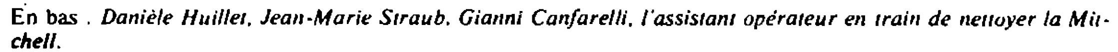
Le mercredi 14 août dans l'après-midi, les trois machinistes électriciens et Paolo arrivent à Alba Fucense avec les deux Ford-Transit, et travailleront jusqu'à l'arrivée du reste de l'équipe, le samedi, à installer le gros câble électrique qui nous permettra, dans l'amphithéâtre où il n'y a pas l'électricité, de tourner sur secteur la fréquence de 50 périodes, dont la régularité est constamment vérifiée pendant le tournage, donnant une sécurité à peu près absolue pour le synchronisme entre la caméra et le magnétophone Nagra, qui enregistre le son en prise directe d'une part, et avec les deux autres Nagras qui doivent être synchronisés avec ce premier Nagra et aussi synchrones entre eux. De plus, il leur faut : installer des lampes à gaz dans le couloir qui court tout autour d'une moitié de l'amphithéâtre et qui nous servira à trouver un peu d'ombre, à nous protéger de la pluie, à mettre le matériel ; construire une sorte de cabane dans un renfoncement à l'extérieur de l'amphithéâtre pour abriter les choristes du soleil et éventuellement de la pluie, y disposer les chaises que la ville d'Avezzano nous a prêtées ; installer l'électricité dans l'église où les costumes devront être disposés et repassés et où nos « gardiens des trésors » devront dormir, construire des porte-costumes en bois pour 120 costumes...

Le vendredi 16 août arrivent l'ingénieur du son Louis Hochet et son deuxième assistant Jeti Grigioni, avec le fourgon Reanult dans lequel sont installés tous les appareils sonores, de Paris, en passant par la Suisse où ils ont fait une dernière vérification chez Kudelski, le fabricant des Nagras. Et, en auto, de Nice, avec femme et fille, le perchman Georges Vaglio, avec lequel nous n'avons encore jamais travaillé, et qui se révélera, comme Louis nous l'avait dit, un très bon technicien, et très gentil et dévoué.

3. Cette recherche nous a fait faire 11 000 kilomètres sur des routes goudronnées ou pas goudronnées, pendant cinq semaines, profitant des vacances de ma mère et donc de sa petite Citroën. Nous avions « découvert » Alba Fucense presque au début de ce voyage, mais comme nous ne savions pas encore exactement ce que nous cherchions (nous étions partis avec l'idée d'un plateau et d'une montagne — il nous a fallu découvrir, au fur et à mesure de ce voyage, qu'un plateau n'était pas protégé du vent ni des bruits qui montent de la vallée, et que l'action « théâtrale » ainsi que le chant risquaient de s'y dissoudre, et qu'il nous fallait donc bien un plateau, mais un trou dans ce plateau, et que cet amphithéâtre était non seulement le trou dans le plateau au milieu des montagnes, mais encore l'espace théâtral qui concentrerait l'action au lieu de la dissoudre, le tout dans un paysage géologique volcanique), et comme j'étais moins enthousiaste que Jean-Marie, qui était déjà tombé amoureux de la forme magnifique de l'ellipse et de l'acoustique extraordinaire, car c'était un 7 juin et il pleuvait des cordes, ce qui ne me disait rien de bon pour l'avenir..., nous avons — aussi par curiosité et par « conscience professionnelle » et parce que nous n'avions de toute façon pas encore décidé de tourner tous les deux premiers actes dans le même lieu et que nous cherchions donc encore deux ou trois autres lieux pour le premier acte, car l'amphithéâtre, c'était en tout cas le deuxième acte alors, — donc, nous avons continué à chercher pendant 10 900 kilomètres environ, jusqu'en Sicile. Nous avons vu d'autres endroits, aussi en Sicile, mais jamais aussi logiques et séduisants et sans « coup de foudre ». Lentement je me faisais à l'idée (de tout tourner au même endroit) que Jean-Marie avait eue (j'ai toujours plus de mal que lui à m'écarter du naturalisme, et comme lui, déjà, en a, il nous faut du temps pour nous habituer à nos propres idées...). Au retour (nous avions éliminé la Sardaigne pour des raisons géologiques, mais aussi de distance, car transporter équipe technique, matériel mais surtout chanteurs et chœur aussi loin, et l'insécurité des moyens de transport pour le retour, avec des gens qui étaient liés par des dates de concerts ou d'enregistrement au quatre coins de l'industrie culturelle, eût été folie), nous sommes repassés par Alba Fucense et c'est là que nous nous sommes décidés définitivement — pour l'endroit. La décision d'y tourner tout sauf le troisième acte, nous l'avons prise lentement, au cours de l'année suivante, au fur et à mesure de nos voyages à l'amphithéâtre et que nous apprenions à le connaître, et le paysage autour. C'est aussi au cours de ce premier voyage que nous avons « découvert » le lac du Matese, où nous avons tourné le troisième acte, et là aussi, l'impression faite au premier coup d'œil a résisté à tous les autres lacs que nous avons pu voir ensuite, la dernière tentation de changement ayant été le lac de Campotosto, un an avant de tourner — et même à l'inquiétude éprouvée en constatant un jour, au mois d'août, qu'il n'y avait pratiquement plus d'eau dans le lac... Mais l'idée d'un lac avait déjà elle-même dû se substituer à celle de la mer, que nous avions eue d'abord en écrivant le découpage. Surtout à cause du bruit des vagues pour « brouiller » le texte. Idée à laquelle nous avons renoncé ensuite, le lac étant plus simple, moins chargé symboliquement, et plus réaliste géologiquement et géographiquement.



En haut : *A l'extrême droite, la girafe et les mains de Georges Vaglio ; au centre, J.-M. Straub. Assis à côté de la Mitchell, le cameraman Saverio Diamanti. Dans le fond, à gauche, la camionnette du son. Debout, deux des assistants : Gabriele Soncini, Paolo Benvenuti. Et de profil, au centre, le chef machiniste-électricien pisan Cecco.*



En bas . *Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, Gianni Canfarelli, l'assistant opérateur en train de nettoyer la Mitchell.*



4. L'acoustique de l'amphithéâtre. Louis avait déjà eu le temps de l'expérimenter un an auparavant, lorsque nous l'avions fait venir de Paris pour lui montrer et lui faire entendre notre amphithéâtre — car nous étions fort inquiets : ayant emmené Renato Berta et Jeti Grigioni après le tournage de *Geschichtsunterricht* à Alba Fucense pour avoir un avis, Jeti avait fait très grise mine et semblait penser que nous étions fous... La forme de l'ellipse et le sol de pierre, ainsi que les grandes pierres tout autour, renvoyaient le son en de multiples échos. Louis nous demanda si nous envisagerions de tourner ailleurs. Non, lui répondîmes-nous. Alors, dit-il, « il faudra résoudre les difficultés au fur et à mesure. Et l'acoustique est si belle que cela vaut la peine, et qu'il ne faut pas mettre des panneaux de bois ou choses de ce genre, ça ne ferait qu'augmenter les dangers et détruire quelque chose ». Après quoi, je ne sais si lui a dormi tranquille jusqu'à l'année suivante, mais nous, en tout cas, nous avons mieux dormi !

5. Non : un tiers seulement arrive en avion, les deux autres tiers en auto, de Vienne ou de Salzbourg, souvent avec femme ou mari... Straub et moi sommes inquiets, car c'est en plus les retours après la Ferragosto, la fête de la mi-août, la plus grande fête italienne... Le soir du dimanche, j'irai faire plusieurs fois la tournée de tous les hôtels d'Avezzano, pour vérifier si tout notre monde est bien arrivé Tout se passe bien, pas d'accidents, pas de retards. Pour emmener toute cette troupe à l'amphithéâtre, nous avons loué à Avezzano un grand bus et un petit, et nous y ajoutons l'un des deux Ford-Transit, où les sièges ont été remontés, et que conduit Paolo Benvenuti. Car nous ne voulions pas qu'ils viennent tous dans le village avec leurs autos, ce qui aurait effrayé et dérangé les paysans et leurs bêtes, habitués à ne voir au plus que de rares touristes pendant un mois de l'année. A tous les techniciens qui viennent en auto et aux quelques chanteurs du chœur et à Aaron, pour qui nous avons fait des exceptions et permis de venir en auto, nous avons fait des recommandations : prudence, lenteur, attention aux animaux, pas de bruit. Tout se passera sans heurts, il n'y aura pas la moindre poule écrasée, et nos rapports avec les habitants du village demeureront normaux et calmes jusqu'à notre départ.

Quant aux costumes, nous les avons choisis parmi les 3000 costumes de cette sorte de la casa Cantini (un des rouages de l'industrie italienne qui fonctionne plutôt mieux qu'ailleurs — à condition d'éviter les pièges décoratifs tendus par le talent italien ; J.-M. déteste faire faire des costumes neufs, nous préférons de beaucoup choisir parmi des choses qui existent déjà), emportés chez nous, étalés par terre, assemblés (couleurs des robes, des manteaux, des voiles, des chaussures — entre elles et selon les fiches de mesures envoyées par la représentante du chœur, Mme Kapek), nettoyés un peu, rapiécés, repassés. Puis, lors de notre troisième voyage à Vienne, en hiver 1973, avec Louis Hochet qui venait de Paris pour contrôler avec nous les conditions techniques du studio d'enregistrement, discuter de nos exigences avec les techniciens viennois, décider le professeur Preinfalk à faire chanter son chœur sur six rangs et non sur quatre comme c'était l'habitude depuis 1934 — quatre rangs, cela aurait exigé, pour être cadré, que nous filmions en cinémascope ! —, lors de ce voyage, nous avons emporté avec nous, de Rome, cinq valises bourrées avec les costumes de toutes les femmes du chœur, que nous leur avons essayés à Vienne, épinglant les retouches à faire, changeant les couleurs ou l'étoffe quand cela ne leur allait pas. Rapportés à Rome, je fais moi-même une partie des retouches (celles dont je sais qu'elles seront mal ou pas faites par la maison qui loue les costumes), puis nous rendons les costumes pour qu'ils soient nettoyés, etc. Lorsque nous irons à Vienne pour les répétitions et l'enregistement de la musique, en mars, nous emporterons un deuxième chargement, plus lourd encore : tous les costumes des hommes, pour le même procédé. Entre-temps, nous avions, soit emporté un choix de costumes possibles aux solistes lors de nos répétitions avec eux (Moïse, Aaron, homme, jeune homme), soit profité de leur passage à Rome pour un concert (prêtre, jeune fille) pour leur faire essayer leurs costumes. Ce qui permettra aux costumistes de faire en une demi-journée tous les derniers préparatifs la veille du tournage.

Et pourquoi, dès le début, nous avions voulu l'Italie ? Parce que Schœnberg était viennois, sa musique éminemment européenne, même s'il y a constamment des intuitions d'un réalisme étonnant, que l'on découvre en allant en Orient — en Afrique (pour nous, l'Egypte), et que nous voulions donc un pays européen qui soit un pont entre l'Europe et l'Afrique-Asie. L'Espagne et la Grèce alors, pas question. Et l'Italie, en plus de sa géologie, sa géographie, son climat, sa situation politique, avait l'avantage (?) d'une machine industrielle cinématographique qui ne marche pas dans son ensemble, mais dont certains rouages, à condition d'avoir beaucoup d'énergie, d'entêtement et de temps, sont utilisables, encore.

DIMANCHE 18 AOUT

La troupe arrive à 9 h. 30 et se met au travail pour marquer les positions des solistes et du chœur. J.-M. est debout sur une torretta *(échafaudage) montée sur l'axe principal au centre de l'amphithéâtre et nous fait mettre en position pour délimiter les lignes du chœur. Il y a six rangs correspondant à la division en soprani, mezzo-soprani, alti, ténors, barytons et basses. Les extrémités de ce trapèze sont marquées avec de grands clous dont les têtes sont entourées de ruban collant de couleur. Le chœur se tiendra devant la porte nord de l'arène qui porte dans la pierre l'inscription commémorant le don de l'amphithéâtre par Q. Naevius Sutorius Macer à sa ville natale. Macer, préfet du prétoire sous Tibère et, comme tel, prédécesseur en ce poste du Lacus joué par Jubarite Semaran dans l'*Othon *de Straub, fut obligé par Néron de se suicider après une carrière d'une cruauté impitoyable qui est racontée dans les* Annales *de Tacite. Ces pierres gisaient sur le sol en morceaux, lorsque les Straub vinrent pour la première fois il y a cinq ans, pendant leur recherche d'un lieu pour le film, d'un plateau dans une région montagneuse*[3] *. Les découvertes faites pendant des fouilles récentes permirent aux archéologues de dater la construction de cet amphithéâtre, au sud de l'alors importante ville d'Alba Fucense, d'environ 40 ans après Jésus-Christ. S'opposant au chœur, devant l'entrée sud, les positions de Moïse et d'Aaron sont marquées par des clous. De chaque côté du chœur les forces opposées du prêtre, et de l'homme, le jeune homme et la jeune fille, sont disposées, le prêtre à l'est, à la gauche des choristes, et les trois à l'ouest, à la droite des choristes, vers le côté colline de l'amphithéâtre. Nous utilisons le tunnel creusé dans le sol sous la colline pour emmagasiner l'équipement non utilisé, et pour mettre au frais nos bidons d'eau. Dans l'après-midi Louis Hochet commence à tester l'équipement sonore et l'acoustique de l'amphithéâtre*[4] *.*

LUNDI 19 AOUT

Les 66 membres du chœur de l'O.R.F. commencent à arriver. La plupart d'entre eux ont volé de Vienne à Rome et arriveront plus tard aujourd'hui, mais quelques-uns sont venus avec leurs voitures[5] *. Dans l'église, Renata et les deux autres* costumiste, *Augusta et Maria Teresa, ont repassé les costumes et préparé les voiles pour la tête et les chaussures pour chacun d'eux. Les chanteurs essaient leurs costumes dans l'espace que Danièle a arrangé pour eux à cet effet. Dans l'amphithéâtre, Ugo Piccone, directeur de la photographie, travaille avec Saverio Diamanti, cadreur, et Gianni Canfarelli, assistant caméraman, au panoramique pour le plan 19 demain, hors de la ligne des micros qui sont placés au-dessus des solistes et sur le sol devant le chœur. Hochet teste le son pour les solistes et place les micros avec son assistant Georges Vaglio. Un essai d'ensemble du plan 18*[6] *a lieu avec les trois solistes. Quand c'est fini, Gianni range dans leurs valises les différentes parties de la caméra et les trois* macchinisti *(machinistes) pisans, Cecco, Nanni et Nini*[7] *l'emportent en voiture au petit hôtel du village où ils dorment et emmagasinent la Mitchell après le travail. Le veau d'or, Giustiniano*[8] *, comme les Straub l'appellent, est aussi rangé là-bas jusqu'à ce que nous commencions à tourner les scènes d'orgie du deuxième acte.*

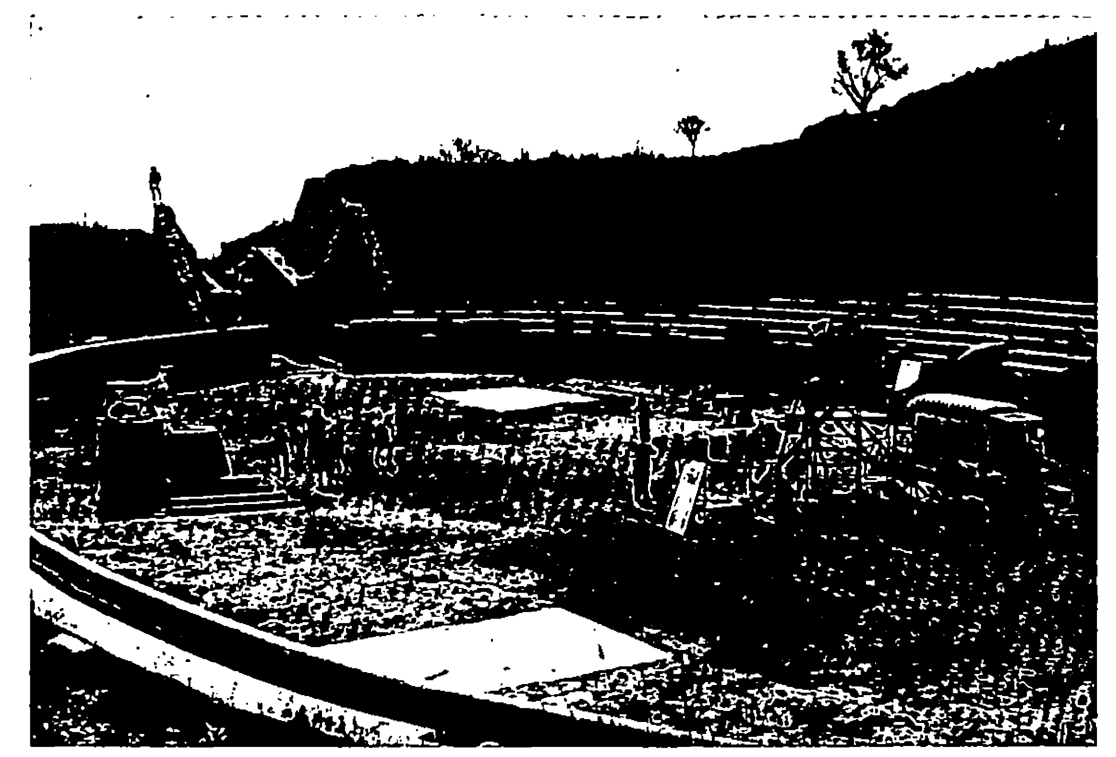
MARDI 20 AOUT *PLANS 19-20*

Premier jour de tournage. Le chœur de l'O.R.F. au complet arrive à l'église à 8 h. 30 avec des voitures et un bus loué à Avezzano. Quand ils ont fini de mettre leurs costumes, il y a une répétition générale de la musique pour aujourd'hui, dans le vide qui résonne de l'église en pierres nue. Dr. Preinfalk, le directeur du chœur, les fait entonner avec des accords sur le piano qui a été transporté ici de Rome. Ensuite ils prennent le chemin de la descente à l'amphithéâtre. Pendant ce temps les Straub font les préparatifs pour le plan 19[10] *. La Mitchell est montée en haut d'un échafaudage à trois plates-formes qu'ils appellent une torretta, à gauche du centre. Lorsque le chœur est descendu et les micros installés, Danièle envoie les assistants aux postes que nous garderons pendant le temps du tournage, quand on filmera dans l'amphithéâtre. Paolo Benvenuti, sur la route à l'entrée d'Alba Fucense pour arrêter le trafic et l'empêcher de troubler l'enregistrement. Sebastian Schadhauser se tient à l'entrée de la route poussiéreuse qui conduit du village à l'église et à l'amphithéâtre. Ils communiquent tous les deux avec Danièle au moyen de talkies-walkies. A l'entrée nord de l'amphithéâtre se tiennent Leo Mingrone et Gabriele Soncini, et au sud Hans-Peter Böffgen. Mon poste est à 50 mètres au-dessus, sur la colline de l'amphithéâtre surplombant le tournage. Notre principal travail pendant*

6. Le plan 19 et le plan 22 sont ceux qui fixent les règles du jeu, ceux d'où découleront tous les autres plans de cadrage du premier acte : d'où la nécessité de fixer les places des protagonistes (chœur, groupe des trois — jeune fille, jeune homme, homme, — le prêtre, et enfin Moïse et Aaron) exactement : par rapport au centre de l'ellipse, chaque groupe par rapport à l'autre, et chaque soliste par rapport à ses ou son voisin dans le cas des trois jeunes gens ou de Moïse et Aaron : il faut que la jeune fille soit assez éloignée à la fois du chœur et du jeune homme son voisin, pour qu'il soit possible, au plan 22, avec un objectif 50, de la filmer d'abord seule, sans avoir le bras de son voisin ou le nez d'un choriste extrémiste de gauche dans le champ, mais aussi assez près de son voisin le jeune homme et celui-ci de son voisin l'homme pour qu'il soit possible au plan 19 de les avoir tous les trois ensemble dans le champ avec un 40 ; mais aussi qu'avec cet objectif 50, dans le cas du plan 22, ou 40, dans le cas du plan 19, on puisse « attraper » le chœur entier quand on panoramique sur lui, et non seulement le groupe entier, mais encore de l'air ou de la terre autour, car Jean-Marie ne veut jamais « entailler » le groupe, mais le filmer toujours avec de l'espace en haut, en bas, à gauche et à droite. De même, il fallait que la position du prêtre soit telle qu'on puisse le cadrer sans avoir le nez d'un choriste dans le champ, mais aussi telle qu'elle soit logique dans la distance avec les autres groupes. Enfin, il fallait trouver les hauteurs justes pour les différents cadrages sur le chœur, et imaginer les variantes dans le même axe, puisque nous ne sauterons cet axe qu'au plan 31, passant sur le profil gauche du prêtre (dont nous avons jusque-là toujours vu le profil droit) quand il se révolte : « Ton bâton nous contraint, pourtant il ne contraindra pas Pharaon à nous laisser libres ! », pour rester de cet autre côté de l'axe jusqu'à la fin du premier acte. De même, il nous fallait, avec le plan 22, trouver et fixer la distance juste à la fois au chœur pour la fin du plan 24 et des deux compères entre eux pour ce même plan 24, mais aussi pour tous les autres plans où nous ne verrons que l'un des deux compères. Cette distance juste devant être à la fois juste pour la représentation (théâtrale), pour les affrontements ou la complicité, et, au minimum, pour la psychologie des acteurs entre eux. Enfin, dernier problème qu'il nous fallait résoudre dès le début, puisque ensuite les règles du jeu posées, nous ne pouvions pas plus y échapper qu'aux règles du jeu d'échec, tant que nous ne les rompions pas (d'autant que, pour des raisons économiques — ne pas garder le chœur là tout le temps du tournage, mais grouper au début les plans du chœur, puis les solistes, pour finir sans chanteurs, — Jean-Marie ne pouvait tourner « dans l'ordre », ce qui rendit la voltige plus casse-cou encore !) : la position du chef, de Gielen, qui devait diriger le chœur et les solistes, donc être vu par eux dans les meilleures conditions, ne pas être dans le champ évidemment, même en cas de pano, qui finit par couvrir 300 degrés de l'ellipse comme au plan 24, et être par rapport à la caméra à une position horizontale *et* verticale (hauteur) telle que les chanteurs (chœur ou solistes) le regardent sans que le regard soit « faux », qu'ils devraient avoir sur le groupe avec lequel ils sont en rapport, seulement légèrement décalé, tel qu'on sente un troisième pôle, mais qu'on le sente seulement, que ce décalage ne tue pas les rapports — aussi — dramatiques. Voilà pourquoi nous avons joué les arpenteurs, divisé le terrain, marqué le centre, mesuré les hauteurs, dès le dimanche, deux jours avant le début « réel » du tournage. Tout ce travail se répercutant ensuite chez les ingénieurs du son, qui devaient à leur tour résoudre leurs problèmes ou nous les poser, quand ils n'arrivaient pas à les résoudre seuls — ce qui se produisit rarement...

7. Nini et non Ninni — pour Gianfranco = Gianni = Nini ; Nanni pour Alvaro Nannicini ; Cecco pour Francesco...

8. *Giustiniano* : nous l'avions appelé ainsi à Paris, quand nous avions été, en octobre 1973, avec le Ford-Transit prêté (déjà !) par les Florentins à ce Pisan de Benvenuti, le chercher dans l'atelier de moulage du Louvre (où du reste les ouvriers-artisans sont presque tous italiens !), pour l'emporter et le faire couvrir d'or à Cinecittà : frappés en le revoyant, non plus en granit comme au Louvre, mais reproduit en plâtre, par sa ressemblance avec le petit taureau de *La Ligne générale*. Mais, avons-nous dit, ce n'est plus, *La Ligne générale*, mais, *La Ligne juste*, et nous l'avons appelé Justinien — Giustiniano.



En haut : **L'amphithéâtre d'Alba Fucense avec la porte sud, l'autel et le veau d'or à gauche** (devant l'autel, les danseurs : préparation du tournage du plan 54). A droite, la camionnette du son et en haut de la « torretta », la Mitchell avec Saverio, Gianni, J.-M. et Danièle.

En bas : Préparation du plan 31. J.-M. avec le viseur montre à Ugo Piccone, l'opérateur, comment il veut sauter l'axe respecté jusqu'ici. Derrière eux, le deuxième assistant (ingénieur du son pour *Leçons d'Histoire*) au son : Jeti Grigioni. Dans le fond, avec le chapeau de paille, le perchman Georges Vaglio, et dans la camionnette du son, s'entrevoit Louis Hochet, l'ingénieur du son.



9. Toute cette explication d'enregistrement est, je trouve, peu claire, et parfois même franchement à côté. Essayons si je peux faire mieux :

— *a)* Le chœur de la Radio de Vienne avait répété pendant quatre mois, avec son directeur, le professeur Preinfalk, dans la disposition et la formation décidées par nous et qu'il aura pour le film, toutes les parties chorales de l'opéra ; chacun de leur côté, les solistes faisaient de même ; nous avions travaillé avec Gielen, avec Aaron et Gielen, et, seuls avec lui, avec Moïse pour le troisième acte — faisant chaque fois le voyage, soit à Bruxelles pour Aaron et Gielen, soit en Autriche pour Gielen et Aaron, soit à Stuttgart pour Moïse.

— *b)* Le 29 mars 1974, jusqu'à Pâques, soit deux semaines, nous sommes à Vienne, où nous assistons aux répétitions de l'orchestre avec Gielen, (Keuchnig un chef d'orchestre de Vienne qui l'aide à préparer l'orchestre) et l'assistant « officiel » Bernard Rubenstein, venu exprès de l'Illinois. La semaine avant Pâques arrive de Paris Louis Hochet . nous préparons avec lui le matériel qui nous servira ensuite au repiquage. Les premières répétitions complètes, chœur et orchestre ensemble, ont lieu. Louis commence à pouvoir juger de la difficulté de la musique, qu'il n'avait entendue jusque-là que par bribes du disque de Rosbaud que nous lui avions fait entendre. Nous passons ensemble chez Gielen sur le Mondsee (lac de la lune !) les jours de Pâques, revoyons les derniers problèmes...

Du mardi de Pâques et jusqu'à mi-mai, répétitions et enregistrement bloc par bloc — chaque « bloc » correspondant à un plan du film, de la mesure *x* à la mesure *y*, ou bien d'une note de musique de telle mesure à une autre note, — de tous les blocs, c'est-à-dire de tous les plans, c'est-à-dire de la partition entière. Difficulté de travail : le chœur, qui n'est pas composé de « professionnels du chant », mais de gens qui ont un travail et chantent « en plus » dans le chœur, par goût et, dans certains cas, aussi pour gagner quelque argent en plus de leur salaire, ne peut chanter qu'après 17 heures. Cela signifiait qu'il nous fallait établir un plan de travail où tous les blocs comportant le chœur seraient enregistrés le soir, et le matin tous ceux sans chœur, avec orchestre seul ou avec solistes (ce qui, pour les solistes qui n'aiment pas chanter le matin, n'allait pas sans problème !).

Chaque bloc devait être enregistré deux fois : une première fois, orchestre et chanteurs ensemble, normalement ; puis une seconde fois, seulement l'orchestre, *sans* les chanteurs — ce qui était très difficile pour les musiciens et pour Gielen, n'ayant plus l'appui des chanteurs. Ce second enregistrement, sec, sans écho, et mono, fait sur une machine à quatre pistes, était, chaque après-midi, pendant la pause, après la séance d'enregistrement du matin et avant celle de 17 h. 30, repiqué par Louis en même temps sur bandes étroites sur deux Nagras IV synchrones, avec, au début de chaque bloc, trois « mille » *(pip-pip-pip)*. Dans certains cas un premier mixage avait lieu avec Gielen, qui était de toute façon là à chaque séance de « repiquage », pour vérifier son travail en l'entendant avec un peu de recul. Ces deux Nagras synchrones étaient pilotés, le « pilotage » étant un système électronique équivalent des perforations des bandes magnétiques 35 mm (ou 16 mm !), qui permet, chaque fois que l'on repique le son, d'avoir une longueur invariable — donc une longueur définitive et une synchronité garantie.

— *c)* Au tournage, en août-septembre 1974, Louis avait dans sa camionnette-son, deux Nagras . un Nagra IV stéréo — c'est-à-dire à deux pistes sur une bande, ce qui lui permettait d'enregistrer par exemple le chœur sur une piste et les solistes sur l'autre, ou bien un soliste sur une piste et l'autre soliste sur l'autre, et d'avoir ainsi, plus tard, au mixage définitif, une possibilité supplémentaire pour équilibrer les voix. Ce Nagra stéréo partait normalement, comme pour tout film où l'on prend du son en direct, en premier : puis partait la caméra, on faisait le *tchiac*, qui donnait le signe synchrone entre l'image et le son direct enregistré à la fois par le Nagra stéréo et par la caméra ; puis Louis faisait partir le deuxième Nagra qui se trouvait dans sa camionnette, un Nagra III (celui qui avait servi à l'enregistrement de *Chronik* en Allemagne !), sur lequel passait l'une des deux bandes sur laquelle il avait repiqué, à Vienne, piloté, l'orchestre seul qui correspondait au plan que l'on tournait. (L'autre bande, exactement identique à celle-là, faite en même temps à Vienne, nous la gardions jalousement dans notre chambre d'hôtel à Avezzano et, toute neuve, c'est elle que nous repiquions ensuite sur magnétique 35 mm perforé pour aller au montage.) Donc, il envoyait l'orchestre du bloc correspondant au plan que nous tournions, précédé de ses trois « mille » *(pip-pip-pip)* qui se reportaient sur la bande qui tournait sur le Nagra stéréo : ces trois *pip* étant





Dans la camionnette-son, Louis Hochet, ingénieur du son et, assis, D. Huillet et Louis Devos : on écoute les prises de son en direct après le tournage d'un plan.

le signal synchrone entre les deux bandes sonores. Louis coupait immédiatement après le troisième *pip*, pour éviter que l'orchestre ne se reportât aussi sur la bande du Nagra stéréo ; il n'a raté son coup qu'une fois, sur environ un millier ! C'est cette bande du Nagra III, évidemment, que les solistes entendaient au moyen d'un émetteur caché dans l'une de leurs oreilles (l'autre oreille leur servant à s'entendre pour pouvoir chanter), le chœur au moyen d'un petit haut-parleur (dans certains cas, de deux) caché au milieu d'eux ou hors-champ à ras de champ, et Gielen au moyen d'un casque qui lui couvrait les deux oreilles, lui interdisant d'entendre ce que chantaient ceux qu'il dirigeait.

Enfin, en dehors de la camionnette, un troisième Nagra, le Nagra IV de Jeti, enregistrait, grossièrement mixées pour permettre un jugement surtout sur le synchronisme des chanteurs avec l'orchestre, retransmises du Nagra stéréo et du Nagra III, les deux bandes de l'orchestre et du son en direct (les chanteurs et les bruits). C'était ce mixage qu'écoutait, un casque sur la tête, l'assistant de Gielen, Bernard Rubenstein ; dans les cas incertains, Gielen pouvait réécouter immédiatement ce mixage et juger par lui-même, éventuellement se corriger. Le soir, à l'hôtel, après dîner et souvent jusqu'à minuit, nous écoutions sur ce Nagra les prises de la journée, Gielen, Straub, Jeti et moi (parfois quelques chanteurs, quand ils ne dormaient pas encore...), pour vérifier une dernière fois les choix « à chaud » faits après le tournage. En plus, chaque jour, après chaque plan, j'écoutais avec Louis, dans sa camionnette, les prises retenues du son en direct, pour les vérifier, être sûrs qu'il ne s'était produit aucun accident qui serait passé inaperçu et qu'on n'entendrait peut-être pas le soir, sur la bande « mixée » de Jeti.

10. Un *provino*, c'est 1 mètre, 1,50 m de pellicule qu'on tourne après une prise, quand on la juge bonne, avec le *tchiac* dans le champ sur lequel on écrit *provino* et qui sert au laboratoire à contrôler la densité du négatif avant de le développer et éventuellement ensuite à étalonner avant de tirer la prise... Cela n'a rien à voir avec des *Standfotos* ou *publicity stills*. Pendant le tournage, nous ne laissons faire que des photos de travail ; les photos du film, nous les faisons faire, une fois le montage négatif terminé et la première copie tirée, à partir de photogrammes pris dans les prises écartées ou dans les restes du montage négatif (début ou fin d'un plan).

11. Par expérience, nous savons que les trois premiers jours d'un tournage sont toujours difficiles : des gens qui ne se connaissent pas doivent s'habituer à travailler ensemble. Par expérience nous savons aussi que les difficultés ou la mauvaise humeur disparaissent vite. Le fait est que dès le quatrième jour les rapports avec le chœur s'amélioraient, malgré les différences de langue, et qu'ils se sont tous donné beaucoup de mal pour faire leur part d'un travail qui était dur pour tout le monde ; beaucoup sont venus nous dire combien ils regrettaient de partir et combien le travail les avait intéressés ; le chœur s'est cotisé pour donner aux couturières et au coiffeur, qu'ils avaient maltraités les deux premiers jours, une somme d'argent en cadeau d'adieu. Notre seul problème tenace fut celui des lieux d'aisance : la roulotte-cabinet, en dehors du fait que cela coûte très cher de location et que c'est absurde, est une solution, peut-être, pour quelque(s) star(s). Mais, pour une centaine de personnes, c'est complètement inutile et inutilisable ! Les techniciens, les solistes et leurs familles, Gielen, Bernard, ont résolu leurs problèmes sans nous en parler ; quant aux choristes, je m'étais entendue avec les fermiers à côté de l'église pour qu'ils laissent venir chez eux, contre dédommagement, les cas d'urgence... Malheureusement, les deux premiers jours, nos choristes, peu organisés, à peine descendus des cars qui les amenaient à l'église, se précipitaient en foule, hommes et femmes, chez les fermiers — qui fermèrent leur porte à tout le monde au troisième jour et n'acceptèrent que sur mes instances pressantes de revenir sur leur décision et uniquement pour les cas d'urgence féminins. Le professeur Preinfalk me suggéra « de faire comme nous dans la Wehrmacht et de dire aux trois machinistes de creuser des tranchées, une pour les hommes, une pour les femmes, entourées de branchages ». Cette proposition provoqua chez les trois Pisans que j'allai trouver pour leur demander conseil, une crise de fou rire — jusqu'à ce que Cecco ait une idée de génie : toute la zone étant « classée » et sous protection des Beaux-Arts, il ne nous était pas permis d'y creuser des trous ! Je laissai passer deux jours et allai en référer au professeur Preinfalk et à sa femme : la chose fut répétée aux choristes, prise absolument au sérieux, et il n'y eut plus ensuite la moindre allusion à ce sujet, chacun ayant, semble-t-il résolu individuellement ce problème général.

qu'on tourne est de veiller à ce que des gens venant de l'extérieur ne gênent pas l'activité sur le lieu de tournage, ainsi que le demande la concentration ininterrompue entre les Straub, l'équipe et les musiciens. Quand tout le monde est en place, Jean-Marie appelle au silence et absolute Ruhe. *Avant cela les gens du son ont ajusté le niveau du son dans les minuscules écouteurs qui transmettent la partition orchestrale pour ce plan aux quatre solistes et à Michael Gielen, le conducteur, qui se tient sur une estrade devant les musiciens, mais hors du rayon d'action de la caméra, avec la partition devant lui, une oreille dans le casque aux écouteurs, l'autre libre pour les chanteurs*[9] *. Durant les séances d'enregistrement à Vienne en avril-mai, deux séries de bandes avaient été faites. Un enregistrement complet de l'opéra qui sera distribué par Philips à la fin de l'année, et un de l'orchestre sans les chanteurs pour l'enregistrement pendant le film. La musique est divisée selon les mesures (*Takte*) qui constituent chaque plan. Les bandes que Hochet utilise dans son camion-son commencent avec trois* pip *au commencement de la musique. Par elles la partie orchestrale de l'opéra est transmise aux solistes et au chœur qui a en son milieu un haut-parleur à basse fréquence. A côté du camion-son, sont assis Jeti Grigioni avec le magnétophone Nagra qui enregistre à présent les voix des chanteurs*[9] *, et Bernard Rubenstein, l'assistant du chef d'orchestre, avec la partition devant lui pour contrôler la lecture des voix qui sont en train d'être enregistrées* live *dans son casque, d'après la musique écrite dans la partition devant lui. Dans ce plan, la caméra panoramique vers la gauche à partir d'un plan de demi-ensemble sur le prêtre jusqu'aux trois solistes, en demi-ensemble, qui lui font face au-delà du chœur, et revient ensuite vers la droite jusque sur le chœur qui se tient entre eux. Après un dernier réajustement des niveaux du son, le tournage commence. Il y a un soleil extrêmement chaud. Quelques membres du chœur se sentent mal. Entre les prises ils vont à l'ombre, sous la porte. Jean-Marie veut être sûr d'avoir au moins deux bonnes prises et une possible de réserve, avant que le plan soit* gestorben *(mort). Après chaque prise,* ripresa, *Danièle note la longueur en pieds qui est enregistrée sur la Mitchell, l'objectif, et la remarque B* (buona) *pour bonne, R* (riserva) *pour réserve et S* (scarta) *pour les prises incomplètes ou inutilisables. Après neuf tchiac* (clap) *Straub est satisfait. Saverio prend alors le* provino[10] *(photos de tournage) pour la publicité. Nous interrompons à 1 heure pour déjeuner.*

Le chœur est brûlé par le soleil et de mauvaise humeur. On entend des cris en allemand et en italien pendant la confusion de la distribution du cestino *(petit panier = déjeuner) aux choristes, après une matinée sous le soleil. Dans l'après-midi des nuages arrivent, interrompant le tournage du plan 22 par une averse estivale appelée un* temporale. *La caméra commence sur la jeune fille qui chante :* « Il nous libérera ! », *panoramique vers la droite sur le chœur, ensemble/demi-ensemble,* « Voyez Moïse et Aaron », *et ensuite à la fin panoramique rapidement vers la droite, vers le sud, sur Moïse et Aaron, ensemble/demi-ensemble, face au chœur, dont le chœur vient de décrire l'arrivée. Straub arrête après treize prises, mais il faudra continuer demain.*

MERCREDI 21 AOUT *PLANS 22-21-23*

Matin. Prises 13 à 27 du plan 22. A midi nous tournons le plan 21, plan d'ensemble de face sur le chœur : « Un Dieu aimable ! ». *Onze prises. Une autre explosion au moment du cestino pour la distribution de la nourriture. Paolo décide de laisser les musiciens s'occuper d'eux-mêmes dans l'église, tandis que l'équipe mangera en bas dans l'amphithéâtre*[11].

14 h. 15. Plan 23, un autre plan d'ensemble de face en plongée sur le chœur : « Apportez-vous l'exaucement ? » *Pendant une pause, tandis que Saverio et Gianni contrôlent la caméra pour les poils ou les poussières,* (controllare la macchina)*, ce que Jean-Marie leur fait faire à la fin de chaque bobine de film, le chœur est assis ensemble à l'ombre sous la voûte de la porte du nord et chante des* Ländler *(chansons du pays) pour se reposer de chanter la partition compliquée de Schœnberg devant la machinerie cinématographique, dans le flamboiement du soleil. Mort après six prises. Les assistants redescendent de leurs postes et rangent les appareils dans les camionnettes et dans la* galleria *(couloir-tunnel). Le chœur change de costumes dans l'église et part à 17 heures.*

JEUDI 22 AOUT *PLANS 20-24*

7 h. 50. Danièle arrive à San Pietro. Le premier plan 20 est sans le chœur, de sorte qu'elle désire que le chœur entier reste dans l'église jusqu'à ce qu'ils aient fini de tourner, afin que les choristes ne fassent pas de bruit qui se mélangerait à l'enregistrement. La caméra est établie en plongée sur une torretta à trois étages, demi-ensemble sur le prêtre. Puis elle panoramique vers la droite sur l'arène vide; jusqu'à l'homme, le jeune homme et la jeune fille, demi-ensemble, qui chantent dans l'attente excitée du « Dieu digne d'adoration » *que Moïse va apporter. Vingt-cinq prises.*

12. Les douze premiers jours de tournage seront durs pour les techniciens : j'avais expliqué à chacun d'eux qu'il nous fallait tourner, sans jour de repos, tout le temps que nous avions le chœur, car s'il commençait à pleuvoir (il arrive souvent en Italie qu'à la mi-août le temps soit gâté par des orages, et qu'il faille attendre septembre pour qu'il se remette ; et, dans cette région de montagnes, lorsqu'il pleut, c'est souvent plusieurs jours de suite, sans interruption, à la différence de Rome, où ce sont des averses qui ne durent pas ; nous ne pouvions pas mettre le tournage en juillet, qui est le mois le plus sûr, car le chœur n'était pas libre : concerts à Salzbourg, etc. ; et 1974 était une année exceptionnellement sèche : pas une goutte de pluie depuis début mai ! ; si la pluie commençait, elle risquait donc de durer même plusieurs semaines...) et que nous ne puissions pas tourner une ou deux semaines quand le chœur était là, ce qui représentait une défense de 30 000 marks par jour, il nous faudrait interrompre le film... Et interrompre signifiait ne jamais pouvoir le finir, car, même si nous avions (par quel miracle ?) trouvé de l'argent pour finir ensuite, les chanteurs et Gielen étaient engagés pour un, deux, trois années (concerts aux quatre coins du monde, opéra, radio, disques : l'industrie culturelle est une des plus florissantes de la société capitaliste). Donc, il nous fallait, absolument, ne pas perdre un jour tant que le temps nous permettait d'avancer et de tourner avec le chœur. Tous les techniciens avaient donné leur accord pour tourner sans jour de repos les douze premiers jours, et récupérer le jour de repos manquant enuite, quand le chœur nous aurait quittés. Mais la fatigue, passé les huit premiers jours, commençait à se faire sentir et tout le monde devenait plus nerveux, surtout les jours de grande chaleur ! Mais tous ont tenu : Gielen, qui avait très peur de ce tournage, pour des raisons techniques (personne n'avait encore essayé ce qu'il a fait, avec une musique aussi difficile, qui n'est pas encore entrée dans nos habitudes culturelles) mais aussi psychologiques, a raconté à la fin, nous a dit sa femme Helga, que ces trois semaines avaient été les plus heureuses de sa vie, qu'il avait découvert le travail collectif...

13. Nous avions été en Egypte d'abord une première fois, Noël 1972, Jean-Marie et moi, seuls, sans caméra ni appareil de photos... Roland Delcour, que J.-M. avait connu comme correspondant du *Monde* à Bonn, était alors au Caire, et nous étions invités chez lui — nous sommes restés trois semaines en Egypte, la moitié au Caire, l'autre moitié à parcourir en train, en bateau, en avion, en auto et à bicyclette, la campagne égyptienne tout au long du Nil, du Caire à Alexandrie pour voir le delta, et du Caire à Assouan en passant par Louqsor. C'est alors que nous avons fixé les endroits où nous voulions filmer (le seul plan prévu dans le découpage s'est alors transformé en deux plans), que nous avons fait amitié à Louqsor avec le jeune paysan qui nous a, plus tard, lorsque nous avons tourné, accompagné dans la montagne à l'endroit que nous avions choisi, nous permettant d'échapper aux curiosités... Nous voulions, non seulement trouver l'endroit (les endroits !) où filmer notre plan, mais aussi voir comment les gens vivent, les objets, les gestes, les costumes — rapporter les objets qui nous étaient indispensables et dont nous savions que, loués à Rome chez des « spécialistes », leur laideur et leur fausseté sauteraient au visage ; la cruche en terre d'où Aaron verse l'eau et le sang, nous l'avons achetée au gardien d'un temple : il nous en a demandé 250 lires, juste ce que cela lui coûtait pour en racheter une neuve ! En anglais, seule langue qui permette de communiquer un peu, si, en bon Européen, on ne parle pas un mot d'arabe, nous lui avons dit, en lui en donnant 400, que c'était un souvenir de nous à lui, ce peu d'argent en plus : il nous a expliqué que sa cruche était bonne, qu'elle tenait bien l'eau, ce qui était vrai, nous l'avions observée avant. Jean-Marie avait ensuite, pendant des heures, des scrupules, en se demandant s'il en retrouverait une aussi bonne, si c'était bien de l'en avoir privé... Un paysan de Louqsor nous a vendu pour 10 000 lires la selle de dromadaire, tout ce qui lui restait, puisqu'il avait dû vendre le dromadaire quelques mois plus tôt, et qu'il ne savait pas s'il aurait un jour l'argent pour en racheter un. Là, notre ami égyptien nous a aidés, car il savait un peu de français pour avoir travaillé aux fouilles avec des archéologues français (qui, à Louqsor comme à Alba Fucense, sauf qu'ici les archéologues sont belges et les paysans italiens, engagent pendant un ou deux mois des paysans pour creuser, déterrer ; quand les archéologues ne viennent pas, là-bas comme ici — 30 000 personnes quittent les Abruzzes chaque année pour aller chercher du travail au Nord ou à l'étranger, — c'est une catastrophe, car c'est la disparition d'une source d'argent liquide, cet argent liquide presque aussi rare pour les paysans d'Alba Fucense que pour ceux de Louqsor) ; il nous a aidés aussi en nous emmenant chez les artisans qui creusent et polissent, à la main, les coupes d'albâtre que nous avons rapportées et utilisées pour le vin, la nuit, versé de l'outre, et pour le sang des jeunes femmes (un critique musical allemand qui, espérons-le, entend mieux qu'il ne voit, a cru voir, lorsque le prêtre verse d'une coupe d'albâtre blanche le

Le chœur descend à midi. Nous posons les rails devant Moïse et Aaron pour le plan 24. C'est la comparution de Moïse et d'Aaron devant le peuple. Moïse, Günter Reich, parle selon la Sprechstimme *(voix parlée) que Schœnberg a adjugée à son rôle, annonçant* « L'Unique, Eternel Tout-Puissant, Omniprésent, Invisible, Irreprésentable... » *jusqu'à ce qu'Aaron, Louis Devos, l'interrompe en chantant :* « Il vous a élus devant tous les peuples. » *Ainsi Schœnberg indique dès leur arrivée la différence de compréhension irréconciliable entre le prophète de l'idée inexprimable et le ministre de la parole saisissable. Tant que la caméra est sur l'un des deux protagonistes, la musique que chante le chœur n'est pas enregistrée maintenant Ils utiliseront les bandes déjà faites à Vienne pour la plupart de parties qui sont* off *(hors champ). A la fin le chœur chante en direct après que la caméra ait panoramiqué sur lui :* « Alors nous sommes tous perdus, car nous ne le voyons pas ! Ha ha ha ha ha ha. » *Après la pause du déjeuner à 1 h. 30, le temps devient couvert et pluvieux. Donc il nous faut attendre un moment pour recommencer. Après 15 h. 30, il s'éclaircit à nouveau et le soleil sort pour la dernière heure de tournage. Douze prises. Après le départ du chœur Jean-Marie commence à préparer le plan 31 sur le prêtre. Il part avec l'équipe à 19 heures*[12] .

VENDREDI 23 AOUT *PLANS 30-25-31*

Plan 30 « Un miracle nous remplit d'effroi. » *La caméra, à hauteur d'homme, à gauche du centre, en demi-ensemble sur le chœur, panoramique vers la gauche sur les trois solistes, demi-ensemble, et vers le haut sur les buissons lorsqu'on entend la voix* off. *J.-M. me dit de reculer hors de vue car mon poste se trouve juste au-dessus de cette partie de la colline. Onze prises.*

11 heures. Nous montons la caméra sur une torretta en plongée, plan d'ensemble sur le chœur pour le plan 25 : « Demeure loin de nous avec ton Dieu, le Tout-Puissant ! » *Le conducteur, Michael Gielen, m'explique que c'était un chœur trop difficile musicalement pour le mettre à la fin du plan 24, comme c'était prévu dans le découpage, puisque déjà sans cela le plan 24 est long de presque cinq minutes. Aussi J.-M. coupa après la mesure 565 de la partition et fit un plan séparé pour les mesures 566 à 620. Le temps devient mauvais, aussi après dix prises nous interrompons pour le déjeuner et en faisons ensuite 6 de plus à 15 heures.*

Plan 31 en légère plongée, rapproché sur le prêtre, profil droit. Cecco tient un panneau de polystirol blanc tourné vers sa figure, pour refléter le plus possible la tardive lumière d'après-midi. Werner Mann, majestueux dans sa robe sacerdotale blanche et noire, avertit le chœur contre l'enthousiasme des solistes, après le miracle du serpent : « Ton bâton nous contraint, mais il ne contraindra pas Pharaon à nous laisser libres ! » *Ensuite, quand nous descendons après que le plan est* gestorben, *J.-M. prépare les plans du lendemain. Gabriele et moi prenons la place de Moïse et d'Aaron. Les Straub partent avec le matériel tourné aujourd'hui pour le laboratoire Luciano Vittori à Rome, pour voir les rushes du matériel que Gabriele a déjà porté là-bas pendant la semaine.*

SAMEDI 24 AOUT *PLANS 36-37*

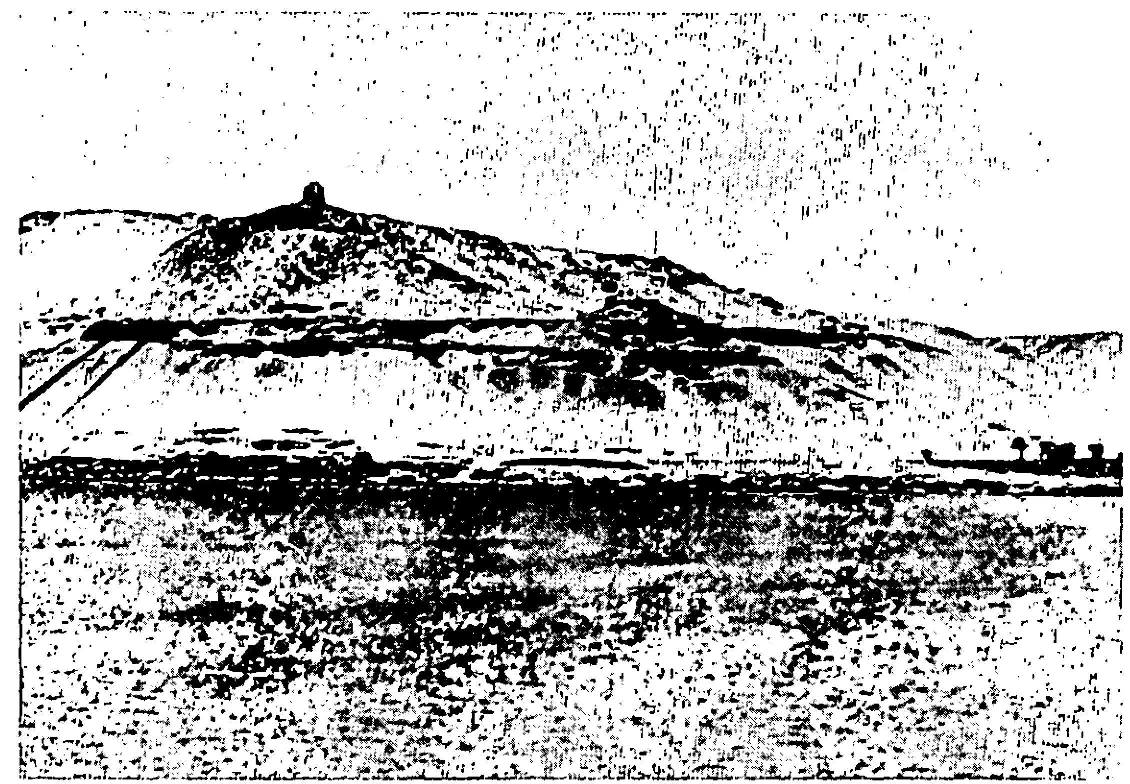
8 heures. Danièle arrive à l'église, cependant que J.-M. est descendu à l'amphithéâtre. Elle dit que les rushes sont très bons mais qu'il y avait des dépôts de calcaire sur les positifs qui ont été projetés. Nous descendons des choses dans l'amphithéâtre où l'on peut voir J.-M. en train de ramasser des mégots. Il porte un chapeau de soleil blanc qu'il a acheté en Egypte, en mai, où il a filmé les deux plans du Nil qui termineront l'acte I[13] *. Après avoir aidé Renata à habiller Reich et Devos dans l'église, je vais à mon poste, à 30 mètres de là. Plan 36. La caméra panoramique vers la gauche d'un plan d'ensemble/demi-ensemble sur le chœur, en passant sur les trois jusqu'à Aaron et Moïse, qui montre sa main saine. Il y a beaucoup de répétitions pour le son. Il y a toujours une répétition générale de la musique pour le son avant chaque tournage. Aujourd'hui il en faut plusieurs pour obtenir que le son dans l'écouteur d'Aaron ne soit ni trop fort ni trop faible. En fixant les positions des différents groupes opposés les uns aux autres au premier acte, J.-M. a souligné l'impasse de ces personnages bibliques en donnant à l'opéra de Schœnberg la qualité formelle de la lutte, à la fois primitive et classique, du drame grec. Ici le seul rôle qui bouge est l'œil de la caméra. Cette qualité fixe dans le décor est en contraste total avec le changement constant du temps. La lumière peut changer toutes les demi-heures ici. Ce sera intéressant de voir comment cette immobilité humaine, en contraste avec le flux constant de la nature, se réfléchit dans le film. Pendant le déjeuner Basti rapporte que ce matin un homme est venu pour annoncer que l'amphithéâtre était sa propriété. Les Straub ont un permis pour utiliser l'amphithéâtre de la* Sopraintendenza alle Antichità e Belle Arti *de l'Abruzze-Molise,*

sang dans le trou de l'autel, une cuvette en plastique...). A un marchand vendeur d'eau du Caire nous avons acheté, pour 2000 lires, les outres en peau de chèvre noire, avec, là encore, mauvaise conscience, car si, pour lui, c'était beaucoup d'argent liquide sur le moment, qu'a-t-il fait ensuite, pour continuer à vendre son eau, avec les deux seules outres qui lui restaient ? Nous aurions même, là, renoncé à les lui acheter, nous résignant à les faire faire, neuves, en Italie, si nous n'avions vu qu'en refusant de les lui acheter, après qu'il ait eu l'impression qu'elles nous intéressaient, la déception était trop grande... Nous avons pris les deux plus vieilles, lui laissant les plus neuves. Il a dû penser que nous n'y connaissions vraiment rien !

La gentillesse des Egyptiens (ceux que nous avons vus, car nous n'avons fréquenté aucun bourgeois : les bourgeois égyptiens, même « amis » des Delcour, ne venaient plus les voir par crainte de se compromettre, et ce n'est pas en circulant à pied dans les rues du Caire où tous ceux qui ne sont pas pauvres circulent en taxi qu'on voit des bourgeois !) est immense, même dans les quartiers misérables du Caire, où aucun Européen ne va jamais — sauf en traversant en taxi ! — et où ils auraient toutes les raisons de nous en vouloir, simplement déjà parce que nous n'avions pas l'air, Jean-Marie ni moi, sous-alimentés depuis des siècles. Mais cette gentillesse nous accablait plus encore que la découverte, arrivant au Caire en avion, d'une ville presque comme le Calcutta que nous avions vu dans le seul film de Louis Malle qui nous ait jamais intéressés. Dans les campagnes, la pauvreté est souvent extrême, elle se voit aussi parce que souvent les gens sont si usés, fatigués, qu'ils ne prennent pas le moindre soin de leurs animaux, mais, malgré la bilharziose, les récoltes l'une derrière l'autre, sans repos, qui ne profitent pas à ceux qui les font mais à leurs exploiteurs, il y a encore une apparence d'équilibre de civilisation agraire (les gens qui vont au bourg le matin, à l'aube, vendre légumes, fruits, animaux, les cultures au bord du fleuve, l'ingéniosité artisanale, l'envers de la fatigue due à la sous-alimentation qui est un calme, une lenteur, un temps de vie qui sont aussi, malgré tout, une richesse que nous avons oubliée) ; au Caire en revanche, avec ses 7 millions d'habitants sans cesse croissant, c'est la misère citadine, désespérante, même si l'on se dit que c'est là que couve la révolte. Après ce premier voyage, ce que nous n'avions pas encore décidé clairement le fut : nous n'irions pas en Israël après avoir été en Egypte.

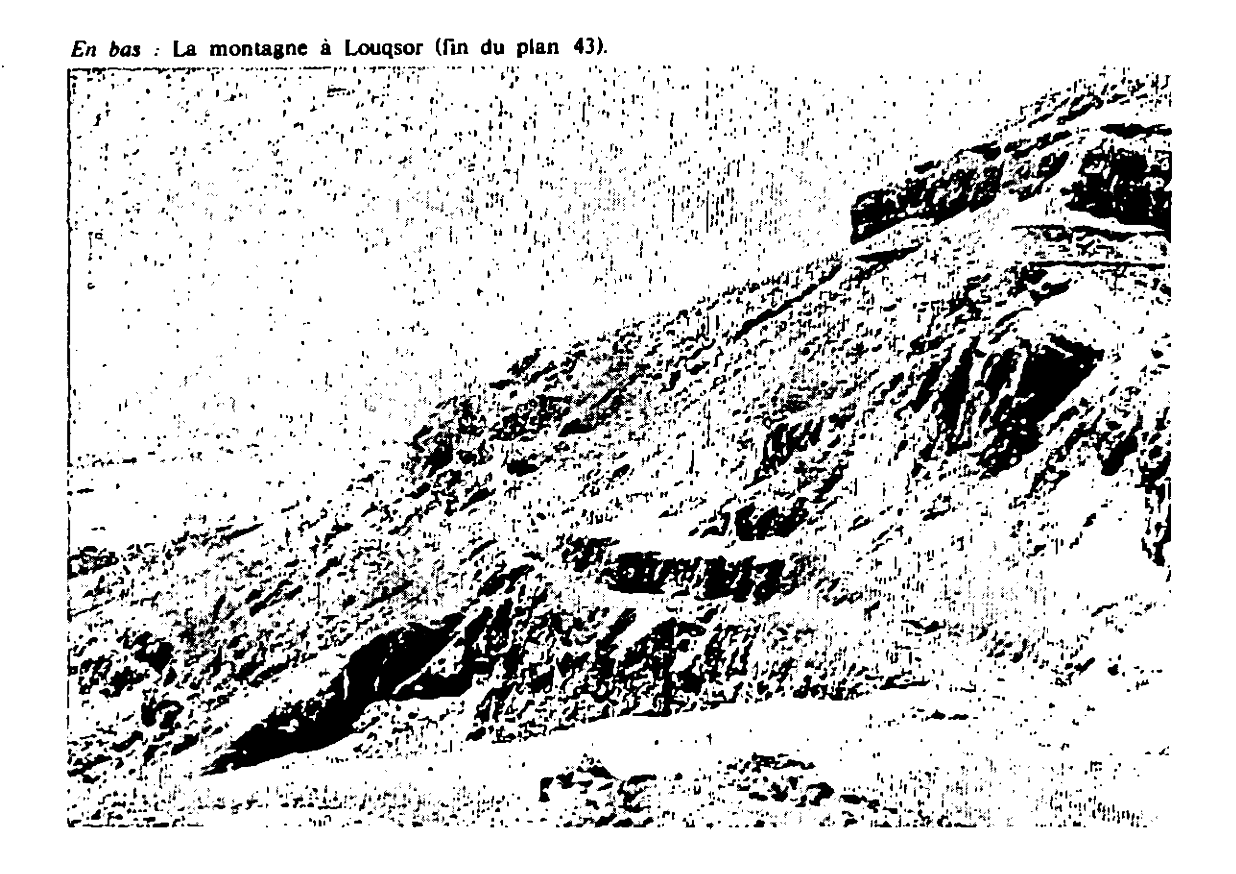
En mai 1973, nous sommes retournés, avec Ciccio (Renato Berta) et une caméra 16 mm Beaulieu et l'inversible Kodak, tourner nos deux plans — en cachette, car nous ne pouvions demander une autorisation en disant qu'il s'agissait de Moïse et Aaron, et nous ne voulions pas mentir. Tout s'est passé sans encombre, sauf que Jean-Marie, qui s'était fait tailler un bout de doigt par un chasse-neige, quand nous avions été pris dans une tempête de neige à Campotosto, début mai, en allant revoir le lac pour prendre la décision définitive de tourner non pas à Campotosto mais bien au Matese, circulait à bicyclette sur les routes de Louqsor, avec sa main gauche en l'air pour éviter la douleur provoquée par l'afflux du sang dans le doigt et sous un soleil déjà bien chaud, alors qu'il était bourré d'antibiotiques, Ciccio, sa femme Ombretta et moi derrière lui, au cas où il se serait écroulé, car des médecins italiens nous avaient dit que c'était très dangereux d'aller au soleil avec des antibiotiques dans le corps (?) ; et sauf que ce même Ciccio, qui s'était obstiné, malgré nos recommandations, en bon Suisse ignorant pourquoi les indigènes se couvrent le corps des pieds à la tête, à tourner le plan dans la montagne de Louqsor, pendant trois heures (nous le refîmes une douzaine de fois, car le mouvement, avec un pied de caméra amateur, était très difficile, et aussi la vitesse), le torse nu, avait pris de tels coups de soleil que la nuit suivante il dormit nu à cause de la chaleur, et attrapa une sorte de broncho-pneumonie : les trois jours au Caire, au retour, pendant qu'Ombretta visitait la ville, il les passa couché à l'hôtel, fut malade dans l'avion et ne se sentit mieux qu'en mettant le pied à Rome !

14. J'irai avec Leo, au bout de quelques jours, voir ledit propriétaire qui est en fait une femme, l'homme qui était venu étant son majordome intendant : elle ne prétend pas avoir la propriété de l'amphithéâtre, ayant été en effet expropriée par les Beaux-Arts, mais du chemin qui descend à l'amphithéâtre, seul chemin d'accès, le seul qui relie à la route de l'église. Après discussions, où nous expliquons que nous ne sommes pas les Américains (Huston avait tourné les extérieurs de sa « Bible » à quelque 100 kilomètres de là, sur l'autre versant des Abruzzes, et la rumeur avait dû se répandre qu'on pouvait tirer de l'argent dès qu'un film se tournait), mais qu'enfin, étant donné qu'en effet nous utilisions ce chemin pour y faire passer la camionnette du son, l'auto de Gabriele, la camionnette de la caméra et une ou deux voitures privées, nous sommes prêts à un dédommagement, à condition qu'il soit raisonnable... Nous nous mettons d'accord pour 60 000 lires en deux versements, un tout de suite, de 30 000, et le deuxième à la fin du tournage. Personne n'a essayé de nous faire chanter, sauf le



En haut : **Le Nil à Assouan (début du plan 42).**

En bas : **La montagne à Louqsor (fin du plan 43).**



curé de l'église que nous utilisons pour les costumes, le matériel, etc., et où Gregory ou Hans-Peter dorment. Celui-là prétendait d'abord que le fait de ne pouvoir célébrer de mariages dans son église (qui n'est pas l'église du village, mais un monument « classé », où des gens riches ou snobs viennent se faire marier de temps à autre) pendant cinq semaines lui faisait perdre 300 000 lires... Jean-Marie et moi allons le voir : il finira par nous avouer que, bien sûr, ce n'est pas autant, mais qu'il a acheté une petite maison pour sa famille (sa sœur et son beau-frère et leurs nombreux enfants) et lui, qu'il doit payer à tempérament, et qu'il s'était dit qu'un film..., si on lui payait 300 000 lires d'un coup cela raccourcissait d'autant les paiements ! Nous nous mettons d'accord sur 100 000 lires, là aussi en deux versements, l'un au début, l'autre à la fin du tournage.

Pour le permis de tourner dans l'amphithéâtre, les Beaux-Arts de Chieti ont été très corrects, grâce à un jeune intendant qui depuis a été nommé à Perugia : pas de complications, autorisation gratuite, parce que, nous dit-il, *« dans une démocratie ces endroits devraient être gratuitement au service du public, sous seule condition qu'aucune détérioration n'ait lieu ».*

Par contre, la *Sopraintendenza ai Monumenti* de l'Aquilà a été — seule exception — très incorrecte : nous avions eu l'autorisation d'utiliser l'église donc, moyennant un « loyer » de 50 000 lires et une « caution » de 100 000 qui devait nous être rendue après tournage. En plus, nous avons donné 10 000 lires à la vieille femme gardienne de l'église, en lui rendant les clés après le tournage. Quand nous avons redemandé notre caution, après avoir vérifié, Straub et moi, que rien, absolument rien, n'avait été abîmé dans l'église, et nettoyé nous-mêmes, consciencieusement, pour que la vieille n'ait pas à la faire, l'église de fond en comble, la *Sopraintendenza* s'est refusée à nous rendre la caution sous prétexte de dommages qui, évidemment, ne nous ont pas été précisés... Nous avons laissé tomber, étant trop occupés, le film fini, par d'autres problèmes, mais je me demande encore aujourd'hui quelle opération « maffiosa » se cache là derrière, et surtout pourquoi cette malhonnêteté et ces mensonges pour une somme si petite !

15. Paolo avait, avant le début du tournage, fait venir un homme avec une machine souffleuse qui répand de l'insecticide, paraît-il antimouches, et que les communes louent parfois. Mais Straub se refuse à répéter cette opération, qu'il considère trop dangereuse : ces insecticides, dit-il, sont un poison violent, des bêtes peuvent venir manger l'herbe sur les pentes de l'amphithéâtre et cela passe dans le lait, etc. Je me range à son avis : nous nous battrons donc contre les mouches avec un produit dont se servent les campeurs, qu'on met avec un mouchoir de papier, délicatement, sur la figure des acteurs ou sur la tige ou la bonnette des micros...

16. Nous devons beaucoup de reconnaissance à Aaron : certes, s'il a pris froid, c'est de sa faute, parce que, malgré nos prières, il s'obstine, à peine une prise faite, à se déshabiller à moitié et à aller s'exercer pour la suivante dans la galerie qui court sous une moitié de l'amphithéâtre et qui est d'autant plus froide qu'il fait chaud dehors : le résultat ne pouvait manquer. Mais, ce jour-là, il savait que nous tournions le dernier plan avec les 17 choristes et lui, que, si nous arrivions à terminer ce plan-là ce jour-là, nous n'avions plus avec eux qu'un plan sans lui, n° 58, avec les paysans du village, et que nous pourrions donc les renvoyer ensuite à Vienne (les choristes sont toujours restés à attendre à Avezzano, deux jours au-delà du dernier jour de tournage avec eux, aussi les solistes et Gielen, que nous ayons vu les rushes au labo, pour être sûrs qu'ils pouvaient partir, qu'il n'y avait pas eu de catastrophe au labo, rien à refaire avec eux).

Par contre, si nous n'avions pas pu finir ce jour-là avec eux et lui, il nous aurait fallu attendre qu'il puisse à nouveau chanter avec nos choristes et les payer pendant ce temps : il a donc fait un gros effort et, alors que plus personne ne croyait cela possible, il y est arrivé : la dernière prise entière de ce plan, la vingtième, celle que nous avons dans le film, ce moment où Aaron « trahit », cède, est aussi celle où l'on sent le plus l'effort et la peine du chanteur. Cette « malchance » nous a servis, car jamais nous n'aurions obtenu cela, ni pensé à l'obtenir, cette voix qui va se briser, sans cette maladie et sans le courage et la volonté de Devos. La vingtième prise faite, le chœur applaudit spontanément Aaron ; celui-ci voudrait essayer encore, car il espère pouvoir « faire mieux » : nous essayons encore trois fois, mais chaque fois sa voix se casse, chaque fois plus vite. Cette fois, c'est fini, on l'emmène à l'hôtel tout de suite. Gielen, Reich, Straub et moi, nous faisons une drôle de tête, car nous savons que le risque qu'après cet effort il ne puisse plus chanter pendant des mois, existe...

qui a supervisé ici les récentes reconstructions. Cela ne sera pas la première fois qu'ils auront affaire avec un padrone exproprié, puisqu'ils ont eu de même à faire avec les propriétaires de la villa Pamphilij à Rome, pour y tourner le quatrième acte d'Othon. Nous discutons à ce sujet mais décidons que le travail est plus intéressant[14].

Plan 37, d'abord rapproché sur Aaron, puis la caméra panoramique vers la gauche, en passant sur Moïse et sur le prêtre jusque sur le chœur, en plan d'ensemble. « Au moyen d'Aaron, Moïse nous fait voir / comment il a entrevu son Dieu. » De son emplacement, au sud du centre, auprès d'Aaron et de Moïse, le panoramique de la caméra attrape juste le sommet de la cabane-abri à outils qui se trouve à l'extérieur de l'arène, en direction du mont Velino, de sorte que nous recouvrons le toit avec des branchages. Le temps, de nuageux devient pluvieux, puis recommence à s'éclaircir. Après 7 heures le chœur devient impatient d'en finir. La vingt-quatrième prise est bonne, de sorte que le plan est gestorben. Avec le ruban de mesure en pieds et pouces de la Mitchell, « West-Hollywood », nous prenons le contour de la position du chœur et nous le marquons au centre de l'arène, devant la torretta, pour le plan 48. La nuit, c'est très tranquille ici. Il fait très clair, même sans la lune qui fait des silhouettes bleu sombre. L'Ursa Major (Grande Ourse), « Vaghe Stelle dell'Orsa » de Leopardi, est située juste au-dessus de la silhouette du mont Velino, comme si elle allait verser sur son pic sans neige un peu de la voie lactée.

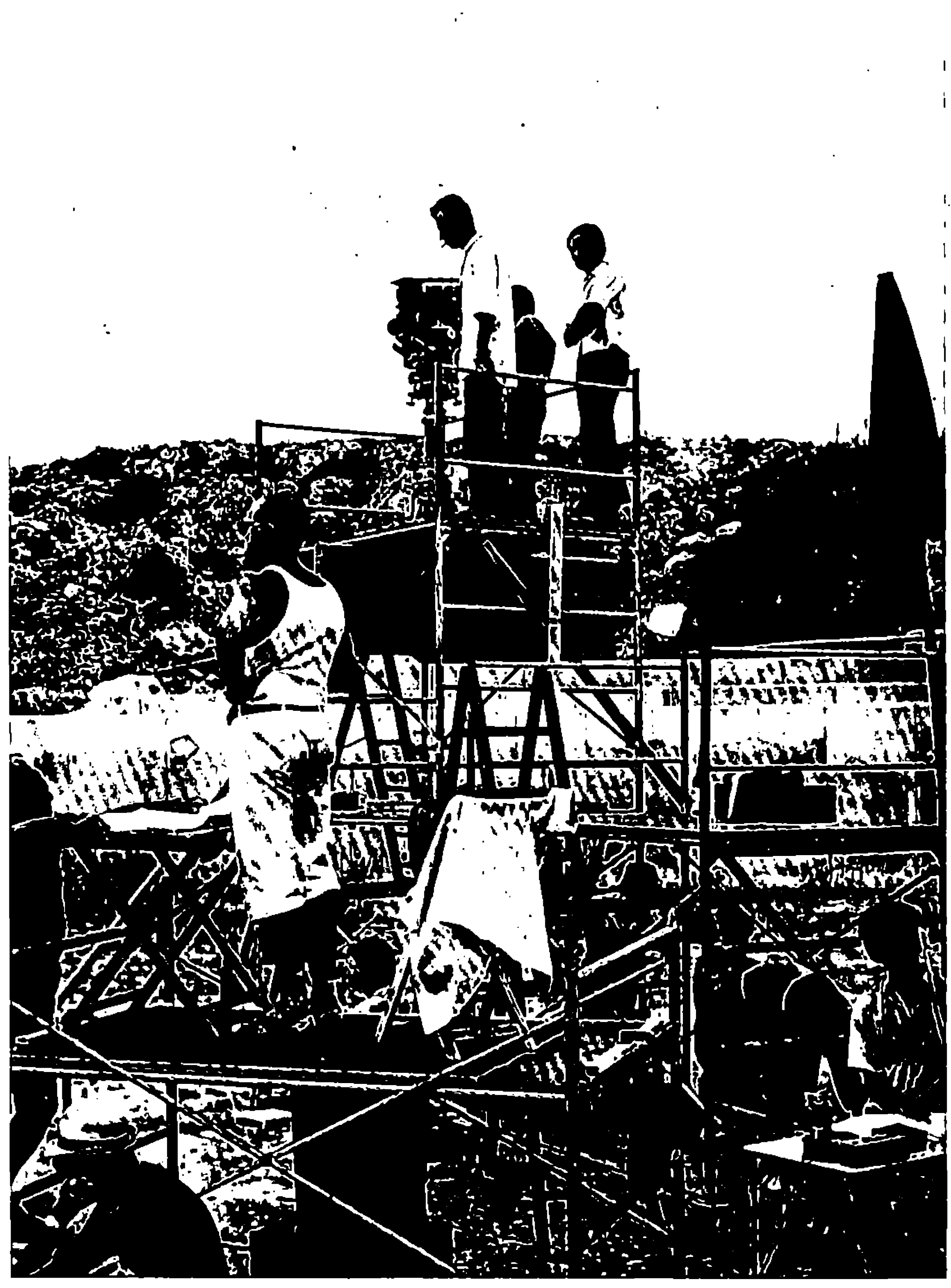
DIMANCHE 25 AOUT — PLANS 18-33-48-38

Plan 18. L'ouverture de la troisième section du premier acte. Le titre, blanc sur noir : « Moise et Aaron annoncent au peuple le message de Dieu », est le plan 17, mesures 244 à 252. La jeune fille, Eva Csapó, le jeune homme, Roger Lucas, et l'autre homme, Richard Salter, racontent le passage d'Aaron en chemin pour rencontrer Moïse dans le désert. La caméra, en légère contre-plongée, est demi-rapprochée sur Eva et panoramique vers sa gauche, sur Roger et ensuite sur Richard. C'est leur dernier plan à chanter et le premier dans lequel ils font leur apparition dans l'opéra. Eva et Richard ont fini après cela et Roger revient dans une semaine pour chanter le plan 60. Il fait très chaud et les mouches causent des problèmes aux micros et s'obstinent à voler autour d'Eva. Danièle essaie d'utiliser un produit contre les insectes[15] . Ils font vingt-six prises.

Le chœur, muet et regardant devant lui, se tient en place pour le plan 33, pendant qu'Aaron, hors champ, fabrique le miracle de la main lépreuse de Moïse. La caméra, en légère plongée, les prend en demi-ensemble, de la gauche. Pendant la pause du déjeuner nous montons la caméra en haut d'une torretta à trois étages. Dans le plan 48, seule apparition du chœur au deuxième acte, le chœur se tient en dessous, au sud de la torretta, à l'intérieur des lignes que nous avons marquées hier. Dans cette forte plongée, compactement remplie par le peuple en colère, le chœur tourne son regard d'Aaron à sa gauche aux Anciens en face de lui : « Assommez-les, brûlez-les, les prêtres de ce faux Dieu ! » C'est le dernier enregistrement du chœur comme un tout. Louis Hochet pose des micros dans la direction de l'entrée sud et J.-M. emmène le chœur dehors et les fait entrer dans l'amphithéâtre pour enregistrer le son de leur entrée, pour le « bruit dans le lointain, se rapprochant vite » à la fin du plan 45. Ils entrent trois fois. Avec cela le plan de travail du chœur est achevé, J.-M. les remercie et leur dit au revoir jusqu'au concert radiodiffusé de l'opéra qui doit être exécuté à Salzbourg, le 21 octobre.

Puis nous descendons la caméra et l'installons en contre-plongée, gros plan, trois quarts de profil gauche sur le prêtre. Plan 38. Le chœur off réclame la liberté et il explose avec l'avertissement : « Insensés ! / De quoi le désert vous nourrira-t-il ? » Après cela J.-M. pose les rails pour un travelling avant sur Aaron dans le plan 39. Je tiens le rôle d'Aaron pendant que J.-M. discute l'angle de la caméra et l'objectif avec Ugo et Saverio. Il veut commencer avec Moïse et Aaron cadrés en plan américain et un travelling jusqu'à un plan rapproché sur Aaron, et puis qu'Aaron sorte du champ vers la gauche pour le miracle de l'eau du Nil changée en sang.

Après avoir rangé, nous laissons Hans-Peter à l'église et je vais à Avezzano manger avec Leo. Jean-Marie et Danièle viennent au restaurant et mangent avec nous. Danièle est occupée à remplir les bulletins de paie que touche l'équipe pour les dépenses journalières tous les dix jours. J.-M. explique quelques aspects du financement du film par des accords avec l'O.R.F. pour les musiciens et la participation des télévisions allemande, française et italienne. La plupart des gens dans le restaurant travaillent au film, et il y a un sentiment général de soulagement d'en avoir fini avec cette première période du tournage. La beauté de regarder le film en train de se faire, c'est de voir cela comme un documentaire sur les quinze ans de travail et de préparation qui ont mené les



Sur la plus petite estrade, à gauche, un casque sur la tête, au premier plan debout, le chef d'orchestre Michael Gielen ; devant lui, pour lui tourner les pages de sa partition, Cecco ; à droite, assis, un casque sur la tête, Bernard Rubenstein ; en bas à gauche, assis à ras de champ, le maquilleur-coiffeur Guerrin Todero, un chapeau de paille sur la tête.

Straub à la simplicité d'un concept bien informé pour chaque plan, où tout a déjà été prévu, enregistré et répété, laissant ainsi l'acte de filmer libre d'être lui-même un document sur le travail qui l'a précédé.

Lettre de Schœnberg à Alban Berg, du 8-VIII-1931 :

« Singulièrement je travaille tout à fait de la même manière : le texte n'est définitivement terminé que pendant la composition, oui souvent même après. Cela fait extraordinairement ses preuves. Naturellement, et tu as sûrement fait de même, cela n'est possible que si l'on a auparavant de tout une représentation très exacte, et l'art consiste, oui, en cela : non seulement maintenir constamment vivante cette vision, mais encore la renforcer par le travail achevé des détails, l'enrichir, la développer !

LUNDI 26 AOUT — *PLANS 39-40*

Nous passons toute la matinée sur le plan 39. Moïse répond au prêtre : « Dans le désert la pureté de la pensée vous nourrira... », *et puis Aaron l'interrompt, changeant ses paroles en l'enchantement du miracle. La caméra en demi-rapproché sur eux s'avance en travelling, jusqu'à un plan rapproché sur Aaron qui se tient au premier plan devant l'entrée sud et sort du champ à la fin vers la gauche. A 13 heures le plan est* gestorben.

Plan 40. L'eau du Nil changée en sang. Rapproché sur la jarre et sur les mains d'Aaron pris à sa gauche. Tout est répété à fond avant que le sang, que Paolo a été prendre dans un abattoir local, soit réellement mis dans la jarre. Aaron saisit avec force les poignées et incline la jarre au mot « sang » jusqu'à ce que le sang coule. Il chante : « Non, vous ne vous trompez pas, ce que vous voyez à présent, c'est du sang ! Comprenez-vous cela ? » *Pendant ce temps, le temps est devenu gris et pluvieux. Après deux prises, Aaron change de position pour un autre endroit et la caméra est déplacée, car le sol devant Aaron était déjà taché de sang. Günter Reich, qui est libre à présent, monte me retrouver et nous parlons pendant qu'ils réinstallent tout. Il parle anglais avec une plaisante manière anglaise. Né en Silésie, il dut partir à cause des nazis de sorte qu'il grandit en Israël. Il a commencé à chanter comme ténor, mais quand il vint en Allemagne pour étudier, son professeur révéla sa voix comme basse-baryton. Il chante à l'opéra de Stuttgart. Je lui demande comment il se sent dans un rôle où il a seulement sept mesures à chanter dans tout l'opéra (plan 16/7), par opposition à l'extraordinaire partie de ténor d'Aaron. Il dit que la voix parlée de Schœnberg est notée dans la partition avec une notation particulière de croix sur les portées, et qu'il doit tout autant répondre à la direction de Gielen et aux commentaires de Bernard Rubenstein que Louis Devos.* Gestorben *à 17 heures, après quatre prises.*

MARDI 27 AOUT — *PLANS 41-32-35-34*

Plan 41. Cette fois Aaron verse l'« eau claire du Nil ». C'est le dernier miracle d'Aaron. La caméra est en plan rapproché sur le profil gauche d'Aaron. Il chante : « Mais le Tout-Puissant vous délivre vous et votre sang. » *Le chœur* off *chante :* « Elus, élus ! », *ce qui vient de la bande de Vienne et sera mixé plus tard avec la voix d'Aaron. C'est la dernière scène du premier acte qui doit être filmée, puisque le chœur final :* « Dieu Tout-Puissant, nous te vouons nos offrandes et notre amour », *doit venir sur les deux panoramiques du Nil à Louqsor et à Assouan que J.-M. a tournés en mai (plans 42/43). L'interlude de deux minutes trente secondes, 42 mesures :* « Où est Moïse ? », *est sur du film noir avec le titre : « Devant la montagne de la Révélation » écrit en blanc (plan 44).*

12 h. 30. Plan 32. Contre-plongée. La caméra, en demi-rapproché sur Moïse et Aaron. Aaron montre la main saine de Moïse, et Moïse la conduit à son cœur. Plan 35. Rapproché sur le profil gauche d'Aaron. Caméra en légère contre-plongée. « Reconnaissez-vous en cela : / Sans courage, / malades, / méprisés, / asservis, / persécutés ! » *Plan 34. Un plan silencieux rapproché sur la main lépreuse de Moïse. Le chœur chante* off *pendant ce plan. Néanmoins Hochet enregistre l'ambiance, de sorte que J.-M. insiste sur l'«* absolute Ruhe » *pendant le tournage. De 17 à 20 heures les* contadini *(paysans) viennent à l'église pour essayer leurs costumes pour le plan 58. La simplicité de ces costumes accentue la beauté primitive des visages de ces gens au dur travail. Quelques femmes décident de ne pas le faire, aussi Paolo demande au contadino qui habite dans la ferme à côté de l'église, et à sa femme et à sa mère, et ils acceptent.*

17. Non, pas à Alexandrie : Alexandrie est une ville de la Méditerranée, proche d'une ville italienne, plus pauvre, plus peuplée, avec aussi des traces d'architecture style fasciste. Ces briques, nous les avons vues, et nous en avons rapporté une pour le Cine-Ars (!) de Cinecittà, qui devait fabriquer notre autel en polystirol (que nous avons failli ne pas avoir : heureusement que nous l'avions commandé dix-huit mois avant le tournage, car la crise du pétrole ayant éclaté, ce sous-produit du pétrole ne se trouvait plus ; et quand il a recommencé à arriver d'Amérique, le prix avait quintuplé !), nous les avons vues au bord du Nil, entre Assouan et Louqsor, sécher au soleil, comme il y a des millénaires. une petite « fabrique » (usine) au bord d'un village.

18. La nécessité d'avancer des plans qui auraient dû être tournés plus tard et de repousser ceux qui nécessitent la présence d'Aaron me préoccupe, non seulement parce qu'il me faut trouver vite la meilleure décision d'organisation et d'économie en essayant de n'oublier aucun des éléments, mais surtout parce que je sais (et je suis seule à savoir, sauf peut-être Louis parce que depuis deux ans qu'il s'occupe de ce film avec nous il sait une partie des difficultés, Jeti parce qu'il a une sensibilité rapide, et Gabriele, parce qu'il était avec nous pour tous les derniers préparatifs prétournage ; les autres, y compris Saverio et Gielen, ont tellement l'habitude de voir Jean-Marie « fonctionner » comme dirait Brecht, qu'ils n'envisagent même pas que la machine pourrait tout à coup se détraquer !) quelle tension nerveuse cela représente pour Straub de devoir renouer ses fils autrement, ne pas faire d'erreur de jugement, ne pas s'affoler ; j'espère que ses nerfs tiendront. La possibilité qu'Aaron ne puisse plus chanter du tout, il nous faut la refouler, pour penser seulement au travail quotidien — se dire qu'il faut escalader une montagne après l'autre. Lorsque j'ai des périodes de découragement, où je ne suis pas sûre d'être assez forte ou assez maligne pour arriver au bout, je me dis que si Mao et ses paysans sont arrivés à bout de remuer cet immense pays, ce serait le comble que nous n'arrivions pas au bout d'un film. Et ça marche, je recommence à escalader. La nuit, quand nous nous couchons à 1 heure ou 2 heures, parfois 3, si c'est un soir où nous avons dû aller à Rome voir des rushes, je m'endors comme une pierre — pour me réveiller immanquablement à 5 heures et passer sur le balcon de la chambre d'hôtel le temps, jusqu'à 6 heures — 6 h. 30, à examiner le ciel, voir où vont les nuages, s'il va faire beau... 5 heures, c'est l'heure, par contre, où J.-M. s'endort, épuisé, après avoir réfléchi à ce qu'il allait tourner ; deux heures plus tard, il faut le réveiller... Heureusement, nous avons le luxe de pouvoir prendre un bain bien chaud pour nous réveiller, et le café italien est efficace !

Et il ne peut être question d'attendre sans tourner que Aaron soit remis et en état de chanter, car Gielen doit diriger les *Gurrelieder* et ses répétitions commencent deux jours après la fin du tournage prévue pour lui. En cas de catastrophe, il renoncerait aux *Gurrelieder*, mais nous voudrions lui éviter cela et les difficultés juridiques, économiques, de carrière, que cela représenterait ; à part son envie, bien sûr, de diriger les *Gurrelieder* justement après M. et A. Nous avions demandé à tous de nous garder quelques jours de réserve au-delà du dernier jour de tournage prévu, mais, après l'expérience de Vienne où tout s'est terminé dans les délais (au prix de quelle tension nerveuse parfois !), avec un optimisme immense et une inconscience complète des pannes atmosphériques possibles (même en Italie ! surtout en Italie, où tout est instable et exposé : le temps, la terre, les gens !), ils ont disposé de leur temps sans nous garder cette réserve !

19. Avant de diriger quoi que ce soit, Jean-Marie demande des chaises et les dispose pour que le groupe des paysans et des paysannes d'une part, et celui des vieux de l'autre, puissent s'asseoir, hors-champ, entre deux prises. Ils sont tous très gentils, très calmes, et tout est fini pour midi. Je distribue à chacun les 8000 lires promises (depuis plusieurs jours je raflais les billets de 1000 et de 5000 partout, et j'avais demandé à Leo de passer à la banque changer quelques 10 000 pour avoir tous les comptes prêts pour chacun) ; je ne fais pas signer, c'est une opération que je déteste (sauf — avec les techniciens, qui ont l'habitude, mais qui s'émerveillent toujours, même ceux qui ont déjà travaillé avec nous, que je les paie au début de la semaine, donc d'avance, et non à la fin, donc après le travail fourni... Alors que je ne vois pas pourquoi on demande aux gens d'anticiper leur travail ; et de plus, je suis bien contente de me débarrasser de cet argent sans le transporter avec moi plus longtemps ou le garder à l'hôtel). *Ils* sont contents, car nous leur avions dit qu'il se pourrait que cela dure toute la journée, et ils ont fini en deux heures. *Nous* sommes contents, car nous avions dit à Friedl Obrowsky que, si tout allait bien, nous pourrions peut-être tourner avec elle l'après-midi, qu'elle vienne donc se « mettre en voix » et répéter avec Bernard le matin ; elle n'est pas venue en vain, nous allons pouvoir tourner.

MERCREDI 28 AOUT *PLANS 46-49*

Plan 46. Demi-ensemble sur les Anciens. Les hommes du chœur sont rangés sur trois files, avec le prêtre devant, à droite, dans le champ. Jean-Marie les fait mettre en place et nous enfonçons des clous pour marquer leur position. La Mitchell est placée au sommet d'une torretta à deux étages, et dirigée sur eux de face. Jean-Marie utilise le mirino *(viseur) pour décider l'objectif. Lui et Danièle discutent de cela avec Ugo et Saverio. Les Anciens chantent :* « Ecoutez ! Ecoutez ! Trop tard ! » *Regardant légèrement vers leur droite pour indiquer Aaron, et ensuite regardant droit devant eux pour indiquer l'approche du chœur. Plan 49. D'abord sur les Anciens, comme dans le plan 46.* « Aaron, / aide-nous, / cède ! » *La caméra panoramique vers la gauche sur le profil d'Aaron, qui se tourne vers le peuple. Il chante :* « Peuple d'Israël ! Tes dieux je te les rends, / et toi à eux : comme c'est ton désir. » *Après la répétition générale, le tournage commence à 14 h. 20. Devos ne se sent pas bien, aussi nous arrêtons à 17 heures*[16] .

Nous montons à l'église et nous transportons les quatre morceaux de polystirol montés sur un cadre de bois qui forment l'autel et le piédestal pour le veau d'or en bas dans l'arène. Jean-Marie creuse lui-même la base pour le piédestal et nous le mettons en place, le renforçons avec des pierres et le fixons pour son fardeau. Avant cela nous assemblons les trois morceaux de la plate-forme, qui s'emboîtent ensemble comme une base, avec quatre marches pour le cube placé au sommet, au centre, et qui sert d'autel. Le tout est peint dans un brun identique à la couleur du mélange de terre séchée et de paille utilisé par les Hébreux pour faire des briques et que les Straub trouvèrent encore en usage à Alexandrie[17] *. L'autel qui a été fabriqué à Cinecittà a été emmagasiné dans l'église jusqu'à présent. Après sa mise en place les marches sont recouvertes de planches pour en protéger la surface. Puis nous couvrons le tout avec d'énormes toiles de plastique pour le protéger de la pluie et nous les fixons contre le vent. A partir de maintenant, Hans-Peter et moi nous nous partagerons la charge de monter la garde ici la nuit. Danièle nous donne la vieille tente de camping qui leur appartient depuis 1954, pour que nous nous en servions. J'aide Hans-Peter à la monter. Il choisit de rester en bas pour la première nuit. Je dors dans l'église. Jean-Marie lui demande de regarder à quelle heure la lune apparaît au-dessus de l'amphithéâtre.*

JEUDI 29 AOUT *PLANS 58-57*

Tôt le matin. Cecco, Nanni et Nini mettent le veau d'or dans une voiture de livraison et le transportent dans l'arène. Danièle est nerveuse à propos du veau car la finition en or faite à Cinecittà s'écaille facilement et est difficile à bien retoucher. Avec grand soin nous l'élevons jusqu'au sommet du piédestal. J.-M. rapporte que le docteur a ordonné à Devos de se reposer pour au moins trois jours. Il a un peu de fièvre et ne sera pas capable de chanter avant d'être rétabli. Cela bouleverse le plan de tournage et n'est pas une perspective heureuse pour le film[18] *. Il faut attendre et voir après trois jours. Vers 11 heures, le plan 58 est prêt. Les contadini descendent de l'église en costumes. Jean-Marie dirige les mendiants et mendiantes pour qu'ils passent de droite à gauche devant l'autel*[19] *. Il leur dit de ne pas regarder la « chose noire » (la caméra) en passant. La caméra est sur des rails posés en diagonale à gauche de l'autel. La procession commence. Les mendiants posent leur manteau sur les marches de l'autel et les mendiantes posent des fruits et du pain. Après leur passage la caméra recule pour l'entrée des vieillards à droite, vers l'autel. Pour ces deux groupes la musique est déjà enregistrée. Quand les vieillards s'avancent vers l'autel, on les entendra chanter :* « Les derniers instants / que nous avons encore à vivre / prenez-les en offrande. » *Après cela la caméra panoramique vers la gauche sur les Anciens, à côté de l'autel, qui chantent en direct :* « Ils se sont tués ! » *Pendant le cestino, j'entends Danièle discuter du « Gregory » avec Jean-Marie. Nini et moi nous allons porter la civière sur laquelle est couchée la malade dans le plan 57. La caméra est en légère plongée sur elle qui chante et se soulève en direction du veau. Gielen est installé à côté de l'autel, de sorte que la malade, Elfried Obrowsky, puisse le suivre et en même temps regarder encore en direction de l'« image des dieux ». Quand elle a chanté nous l'emportons hors du champ par la gauche et la caméra fait un lent travelling jusque sur les marches de l'autel. J.-M. nous indique de continuer à la porter jusqu'à ce que le travelling soit fini, car il veut que Vaglio enregistre le son de notre départ. Après un moment mes mains commencent à me faire mal à cause du poids de la civière. J'essaie de me concentrer sur la mélodie sinueuse que chante ma passagère. Nous terminons après seize prises. Mario, le fils de Sigzech*[20] *Pancrazio, gardien de l'amphithéâtre, m'aide à monter la tente. Dès que je suis dans mon sac de couchage je tombe endormi.*

20. Gregory a probablement écrit « Signor Pancrazio » — Sigzech, c'est un nom des *Mille et Une Nuits !*

21. Non ; c'était ce qui était prévu dans le découpage : au montage, on s'est dit que c'était con, qu'il valait mieux voir Moïse dès la première note, qui monte lentement ses mains dans le champ : réussir un tel mouvement est difficile pour un acteur, pourquoi en couper le début ? Et cette sorte d'hésitation, pourquoi la détruire ? Donc, le plan 10 commence avec la première note de l'opéra.

22. Ce que Gregory ne sait pas, car il était resté de garde dans l'amphithéâtre, c'est que, après avoir répété avec les trois de la caméra et les trois machinistes le plan 60, l'un des plus difficiles à régler, nous avons été, avec Cecco, Gabriele et Dietmar Schings, venu nous voir de Francfort, et Leo, revoir l'entrée du chemin qui est la seule voie de passage pour arriver à l'endroit où nous voulions tourner avec les chevaux. Hochet et Vaglio nous suivent, pour repérer eux aussi l'entrée du chemin pour le lendemain matin. C'est une colline en face de la colline de l'amphithéâtre, de l'autre côté de la route. Une route non goudronnée quitte la route goudronnée : c'est celle que prennent, à part quelques tracteurs, les voitures-poubelles qui vont vider leurs ordures un peu plus loin... Car le chemin qui mène de cette route non goudronnée à la carrière qui se trouve au pied de la colline où nous voulons tourner le lendemain avec les cavaliers, mais aussi ensuite de nuit l'homme qui court en brûlant, ce chemin part du centre du dépôt d'ordures de la ville d'Avezzano... L'entrée de ce chemin, que nous avions encore vue et vérifiée trois jours avant avec Gabriele, nous ne la trouvons plus. Passant et repassant, nous comprenons anfin pourquoi : des ordures ont été déversées, des décombres de construction plus exactement, sur l'entrée du chemin... Il est tard, les bureaux sont fermés, plus question de trouver qui que ce soit de la ville pour nous aider ; et demain c'est dimanche ! Nous renvoyons Louis en lui disant que nous allons aviser, qu'il aille se reposer ; Cecco repart aussi pour aller chercher Nanni, Nini et des pelles au village. Nous restons là à attendre jusqu'au moment où la colère me prend et où je commence (*« On va bien voir si des hommes ne peuvent pas venir à bout aussi de cela »*) à déblayer les décombres avec mes mains ; il fait encore jour, à la nuit nous ne pourrons plus faire grand-chose. J.-M., Gabriele, Leo, Dietmar Schings font de même : Leo et moi, nous nous blessons même un peu aux mains, avec des bouts de fer coupant. Au bout de deux heures, Cecco n'est pas encore revenu avec ses pelles, mais nous avons déblayé suffisamment pour que des voitures puissent passer ; Gabriele, avec sa 4 CV Renault neuve (que je le soupçonne d'avoir achetée à la place de la vieille qu'il avait avant, pour être sûr de ne pas avoir une auto qui nous laisserait tomber au milieu du tournage, mais il n'a jamais voulu l'admettre), passe et repasse pour aplanir le terrain, au risque de détruire sa belle auto neuve ; une auto, c'est fait pour servir, dit-il... Quand Cecco, Nanni et Nini arrivent, il fait nuit noire, mais le travail est pratiquement fini : à la lumière des phares, ils bouchent les derniers trous. Le lendemain matin, personne du reste de l'équipe ne se rendra compte de rien. Nous demandons à Dietmar ce qu'il pense du métier de cinéaste-déblayeur d'ordures ; que, lorsqu'on lui demandera ce qu'il a vu du tournage de M. et A. à son retour à la télévision de Francfort, il raconte cette soirée.

Nous allons nous laver, manger, puis nous retournons, J.-M. et moi, dans l'auto de Gabriele examiner les positions de la lune dans l'amphithéâtre. Il y a, en effet, beaucoup de nuages !

23. Nuit du samedi au dimanche : les nuages continuent à s'accumuler ; vers 1 heure, la pluie commence ; à 5 heures, quand je me réveille, il pleut des cordes, et les nuages continuent d'arriver... Nous devrions être à 8 heures sur la colline aux chevaux. A 6 heures et demie, il pleut toujours : je laisse dormir Jean-Marie et je passe d'un balcon à l'autre de l'hôtel pour observer la marche des nuages... Je ne sais quelle décision prendre : il n'y a aucune amélioration en vue, mais d'autre part renoncer à tourner aujourd'hui avec les cavaliers est catastrophique : une partie travaille et ne pourra se libérer demain, cela risque de faire boule de neige et de désorganiser tout le plan de travail, alors qu'Aaron va mieux et que demain il pense pouvoir chanter. Au cours d'un voyage d'un balcon à l'autre, je rencontre Vaglio dans le couloir : il vient avec moi sur l'autre balcon, et me dit, avec son accent qui chante : « Chez nous, à Nice, quand il fait ce temps-là le matin, à 10 heures il fait beau. Vous verrez, à 10 heures il fera beau, il faut y aller. » Bon, la décision est prise, je n'y crois qu'à moitié, mais je décide de ne rien changer. Je réveille Jean-Marie qui me dit que c'est de la folie, mais que je décide quand même à se lever. Nous arrivons à 8 h. 30 sur la colline, tout le monde arrive lentement, mais pas le moindre cavalier ni cheval en vue. Je ne

VENDREDI 30 AOUT *PLAN 10*

8 heures. Je me réveille quand les Straub arrivent à l'amphithéâtre. A cause de l'indisposition d'Aaron, ils ont dû changer le plan de travail jusqu'à ce qu'il puisse chanter. La caméra est placée sur une torretta pour une plongée en gros plan sur Moïse pour le plan 10. J.-M. discute du mouvement de caméra pour ce plan de neuf minutes avec Saverio. On reste sur Moïse, ici tête nue, jusqu'à la fin de son dialogue avec la voix du buisson d'épines. Après qu'il ait déclaré : « Ma langue est raide : / je sais penser, mais non parler », *la caméra panoramique vers le haut sur le buisson et lentement vers la gauche tout autour de l'amphithéâtre, pendant que la voix chante sur son peuple élu, jusque sur la montagne sur laquelle la caméra s'arrête, et demeure. Le panoramique est d'environ 300 degrés le long de la ligne entre l'amphithéâtre et le ciel pour s'arrêter sur le dessin du mont Velino dans le lointain. A cause de sa longueur, plus de 900 pieds, chaque prise prend une bobine entière de négatif. Le tournage commence dans le soleil à 10 h. 30, mais après trois prises les nuages ont complètement recouvert le mont Velino et le dérobent au regard. A midi nous nous arrêtons et nous attendons que les nuages se dissipent. Dans l'après-midi le mont Velino redevient visible et le tournage recommence.* Gestorben, *après huit prises. Le début de cette scène, mesures 1 à 5, film noir, avec le titre : « Vocation de Moïse*[21] *. »*

SAMEDI 31 AOUT

Rien à tourner aujourd'hui. Nous attendons le rétablissement de Devos. L'après-midi nous répétons le plan 60. A minuit les Straub viennent dans l'amphithéâtre pour regarder la lune pour un plan plus tard, mais il y a beaucoup de nuages[22] *.*

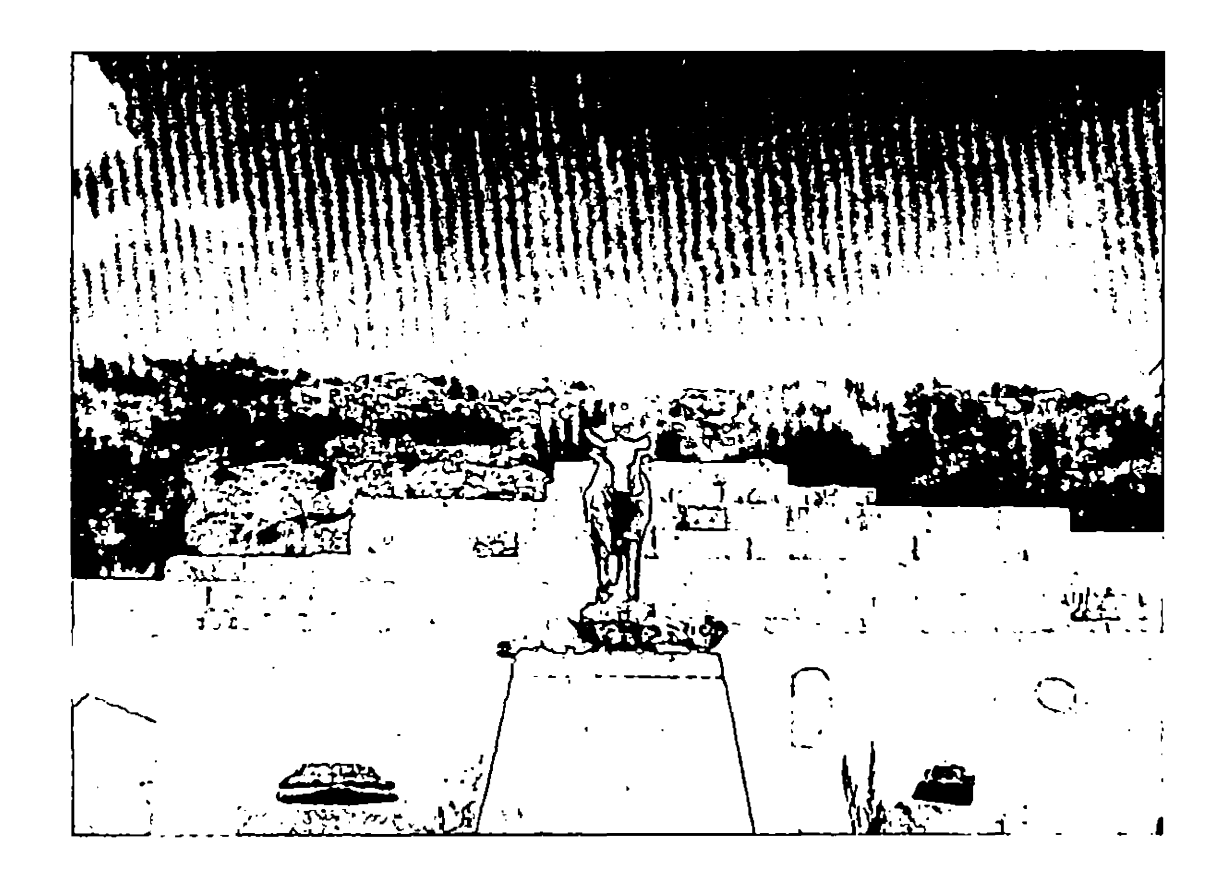
DIMANCHE 1er SEPTEMBRE *PLANS 59-60*

Plan 59[23] *. Sur une colline proche, les douze Princes des Tribus et l'Ephraïmite descendent à cheval un chemin, passent devant la caméra sur le tournant du chemin et sortent du champ par la gauche. La caméra panoramique avec eux et demeure une seconde sur la montagne, toujours le mont Velino dans le lointain. A midi ils arrivent à l'amphithéâtre. Les Princes des Tribus viennent avec leurs chevaux d'un manège de Tagliacozza.*

Plan 60. La caméra est montée sur rails à droite de l'autel. D'abord en gros plan sur l'Ephraïmite, qui chante : « Princes des Tribus, / rendez hommage avec moi / à cette image de forces réglées ! » *Puis la caméra recule jusqu'à un plan d'ensemble des douze Princes des Tribus, aussi agenouillés devant l'autel. Ils se lèvent à l'approche du jeune homme qui, menaçant, va avec un grand bâton sur la première marche de l'autel et chante :* « Que soit détruite cette image de l'éphémère ! / Que soit pure la perspective sur l'éternité ! » *L'Ephraïmite, Ladislav Illavsky, le contourne à droite, le prend à la gorge, le jette sur le sol et sort du champ par la gauche avec les douze qui le suivent.* Gestorben *vers 15 heures Jean-Marie prépare le travelling pour le plan 26, pour demain.*

LUNDI 2 SEPTEMBRE *PLANS 26-27-29-69*

Plan 26. La caméra d'abord, en rapproché sur Moïse. Il dit « Tout-Puissant ma force est à sa fin : / mon idée est impuissante / dans la parole d'Aaron ! » *La caméra fait ensuite un travelling arrière pour les cadrer tous deux » en plan américain, demi-rapproché. Aaron menace :* « Tais-toi ! / La parole c'est moi et l'action ! » *et arrache à Moïse son bâton. Moïse, effaré, se tourne vers lui, profil droit vers la caméra. Lode*[24] *, comme on appelle Devos pour le distinguer de Louis Hochet, est rétabli de sa fièvre. Il est bien en voix aujourd'hui. Bien qu'il parle en français avec nous, Devos, belge, n'a pas beaucoup de mal avec le texte allemand*[25] *. On fait six prises entre 11 h. 30 et 12 h. 30. Plan 27 rapproché sur Aaron, qui se trouve à droite du champ, tourné vers le chœur. Il jette le bâton sur le sol et chante :* « Ce bâton vous conduit : / voyez, le serpent ! » *Après le cestino, plan 29. La caméra à gauche, en demi-rapproché et en contre-plongée sur Moïse et Aaron. Aaron avec le bâton chante :* « Reconnaissez la puissance que ce bâton / prête au conducteur ! » *Il fait un pas vers la droite pour le rendre à Moïse et retourne à sa place, à la gauche de Moïse.*



16 heures. Cecco, Nanni et Nini placent la Mitchell juste à l'extérieur de l'entrée sud de l'amphithéâtre et la branchent par câble au générateur. Je suis assis de garde à côté jusqu'à ce qu'ils reviennent dans la soirée pour filmer la lune qui monte derrière la colline, à l'est, là où le plan 59 a été filmé hier. Pendant que je suis assis là, je travaille à ma traduction du livret en anglais qui servira de base aux sous-titres que nous ferons en janvier. Le petit Mario me tient compagnie. Il me demande si je suis un tedesco *comme les autres personnes ici. Je lui dessine une carte de l'Amérique du Nord pour lui montrer où est New York. Vers 19 heures, Saverio arrive et les autres après lui. La pleine lune sort à 20 h. 10. Jean-Marie dit que le plan 69 est un tribut au compositeur de* Pierrot lunaire. *Gianni dit que nous devrions profiter de cette occasion sans Hochet pour faire plein de bruit, en criant comme ils le font ordinairement dans les films italiens. Ils tournent 1400 pieds. Une durée de vingt minutes de négatif. Nous rangeons le matériel et ils s'en vont à 9 heures. L'amphithéâtre est baigné de clair de lune. Le veau d'or enveloppé dans le plastique a l'air d'une mariée voilée. Un chat traverse en courant les buissons.*

MARDI 3 SEPTEMBRE *PLANS 45-47-51*

Plan 45. La caméra en légère plongée et en plan rapproché sur Aaron. Il se tient debout devant le côté ouest de l'arène. D'abord il dirige son regard vers sa gauche pour indiquer les Anciens qui chantent off : « Quarante jours ! Combien de temps encore ? » *Lorsqu'il chante pour leur répondre, il baisse la tête, puis il regarde à sa droite pour indiquer l'entrée du chœur furieux, dont Hochet a déjà enregistré le son. Jean-Marie encourage la théâtralité naturelle dans l'expression de Devos. Il ne lui dit jamais de faire une expression, mais il le conduit à en créer une.*

Plan 47. Aaron se tient comme avant, mais la caméra est maintenant en forte plongée d'une torretta à trois étages. Au fur et à mesure qu'augmente la traîtrise d'Aaron, augmente de même la distance de la caméra. Quand Aaron chante, « sur cette hauteur », *il fait un geste vers sa gauche en direction de la montagne. Bernard Rubenstein est parfois moins satisfait avec la perfection du chant que Gielen. Parfois J.-M. utilise cela comme raison pour des prises supplémentaires. Il demande à Bernie si l'enregistrement suivait parfaitement la partition. Il répond « O.K. » mais sans enthousiasme, et alors J.-M. annonce une prise supplémentaire pour Bernie. 15 heures*

Plan 51. Aaron se tient devant le veau d'or, après s'être laissé fléchir par le peuple. La caméra est en contre-plongée sur le veau d'or et en plan rapproché sur Aaron qui se tient devant lui, à gauche. Il chante : « Cette image témoigne, qu'en tout ce qui est, un Dieu vit », *et présente le veau en concluant :* « Vénérez-vous vous-même dans ce symbole ! » *Le chœur :* « Leur visibilité corporelle ». *plan 50, qui précède cela, sera sur du film blanc.*

Après cela viennent les scènes d'orgie du second acte, plans 52 à 71.

17 heures : il pleut violemment, aussi nous couvrons vite l'autel et Giustiniano. Après la venue de l'éclaircie, J.-M. et Danièle travaillent les positions de Moïse et d'Aaron devant l'autel pour les plans 73-79. Nous mettons des clous pour la place de Moïse devant l'autel et d'Aaron devant Moïse, à la gauche de celui-ci. Danièle tient le découpage pour J.-M. pendant qu'il regarde au travers du viseur pour juger de la distance entre eux. J.-M., qui ne sait pas fermer un œil, doit utiliser une main pour tenir un œil fermé quand il regarde dans le mirino *(viseur). Après le dîner chez Carmelo, un bon restaurant pas cher à Avezzano, Leo et moi nous passons par la chambre des Straub à l'hôtel. Chaque soir, après manger, ils écoutent avec Jeti et Gielen les enregistrements de la journée pour être sûrs que le son et la musique sont bons.*

MERCREDI 4 SEPTEMBRE

Jour de repos. Je reste à l'amphithéâtre. J.-M. et Danièle sont partis à Rome pour voir les rushes (giornalieri). *Ils achètent trois caisses de pellicules de plus et des bandes sonores Agfa pour le Nagra.*

Il n'y a qu'une façon de se relier directement au passé et à la tradition : tout recommencer du début, comme si tout ce qui a précédé était faux ; s'occuper encore une fois exactement de l'essence des choses, au lieu de se limiter à développer la technique (d'exécution) d'un matériau préexistant. *(Arnold Schœnberg,* Aphorismes, Anecdotes, Sentences, *1932/49.)*

m'inquiète pas, car je connais tous ces lascars, et j'étais sûre qu'ils seraient en retard ; eux, ce ne sont pas des paysans, mais des fils de famille. La pluie s'est arrêtée, mais le ciel est toujours complètement bouché. Pourtant, nous sortons la caméra et nous commençons à préparer. Cecco, notre grand prophète en temps, nous dit que sur cette colline-là, il est moins sûr de lui que dans l'amphithéâtre, où les paysans lui avaient appris à « lire » la lumière ou les nuages sur le mont Velino... A 9 h. 30, nous sommes prêts, mais toujours pas l'ombre d'un cheval en vue. Je demande à Gabriele d'aller à Avezzano, où les chevaux ont été emmenés par le propriétaire du manège la veille au soir, depuis Tagliacozzo, soit une trentaine de kilomètres, pour n'avoir pas justement à partir à l'aube ce matin et être à l'heure au tournage ! voir ce qui se passe. Renata et Rino ont préparé tous les costumes en bas dans la carrière, les nuages se déchirent, le bleu apparaît ; ce n'est encore qu'un petit bout de bleu, mais Vaglio triomphe. Il est 10 heures. Gabriele revient : les chevaux avaient été laissés dans un pré, à ciel ouvert, et ce matin ils étaient complètement trempés ! Les cavaliers ont dû les bouchonner, les laisser sécher, les rebouchonner, car on ne peut seller un cheval humide, sou peine de la blesser, de lui entamer la peau... Maintenant seulement ils arrivent. Au bout d'un quart d'heure arrivent les premiers, à 11 heures enfin tout le monde est prêt, habillé. La première prise (nous en ferons trois) est encore avec un ciel nuageux, la troisième n'a plus qu'un minuscule petit nuage qui traverse le champ vite vers la droite... L'après-midi, le ciel redevient noir et menaçant ; nos cavaliers devront s'agenouiller, se relever, s'agenouiller de nouveau onze fois. Pour des fils de famille, ils se comportent bien : le seul qui se plaint d'avoir mal aux genoux est le propriétaire du manège. Nous demandons à l'un des cavaliers ce que le propriétaire en question leur donne des 500 000 lires que nous lui payons pour chevaux et cavaliers : « Rien, un repas. Et puis il sait que cela nous fait plaisir de monter à cheval, et cette fois, pour rentrer ce soir à Tagliacozzo, nous pouvons monter gratis. »

24 - 25. Lode, c'est Louis en flamand ; Devos est un Belge flamand, ce pour quoi il parle bien l'allemand. De plus, Straub a travaillé particulièrement avec lui la prononciation des textes, d'abord lors des répétitions à Bruxelles ou au Mondsee avec Gielen, ensuite à Vienne lors de l'enregistrement : tous les points qui étaient encore faibles ont été entourés ou soulignés de rouge, et Lode les a retravaillés ensuite seul, entre mai et août, de sorte que le progrès entre la diction du texte enregistré à Vienne et celui enregistré à Alba Fucense est grand.

26. Vaglio, à la girafe, enregistre ce dialogue avec un seul micro (le Neumann U 87) en panoramiquant légèrement de Moïse sur Aaron et d'Aaron sur Moïse ; je suis inquiète, car Georges ne sait pas un mot d'allemand, il n'a donc pas de points de repère pour savoir quand passer de l'un sur l'autre, et le moindre retard de sa part peut produire un « fading » détestable qui nous obligerait à recommencer une prise de ce plan très long et très difficile pour les chanteurs (synchronisme), mais aussi pour Aaron, qui est encore vocalement fatigué par sa maladie. Je demande à Georges s'il est bien sûr de lui ; il me dit que ça ira. Je n'interviens donc pas. Et, de fait, il réussit à chaque prise parfaitement son enregistrement.

27. *Slightly ?* Légèrement ? La première fois, Aaron se retourne vers Moïse, non pas légèrement mais de façon appuyée, déjà menaçante, en lui disant : *« So mache dich dem Volk verständlich*, auf ihm angemessene Art » *(Ainsi rends-toi compréhensible au peuple*, de manière adaptée à lui). La deuxième fois, à la fin du plan, la dernière fois où l'on voit Aaron dans le film avant de le retrouver lié à terre au troisième acte, Aaron se retourne violemment vers Moïse, le poing fermé, en lui disant : *« Die auch nur ein Bild, ein Teil des Gedankens sind » (Qui ne sont aussi qu'une image, une partie de l'idée).*

JEUDI 5 SEPTEMBRE *PLANS 72-74-75-76-73*

7 heures. Plan 72 tôt le matin. Gielen descend habillé avec un costume de cuir et un casque pour jouer le veilleur. Jean-Marie le met en haut, du côté nord-est de l'amphithéâtre, à droite de la montagne. L'objectif 50 attrape l'étendue de la montagne dans la lumière matinale. La caméra est placée sur les ruotolette *(chariot triangulaire à six roues) que les Straub ont rapportés de Rome hier. Saverio me laisse regarder à travers l'œil de la Mitchell pour voir ce que cadre l'objectif. C'est la coutume, en Italie, que si quelqu'un qui ne travaille pas directement avec la caméra regarde dans la caméra, il doit payer à boire à toute l'équipe. Gielen regarde en direction de la montagne puis se tourne et crie :* « Moïse descend de la montagne ! »

10 h. 30. Plan 74. Moïse : « Aaron, qu'as-tu fait ? » *Aaron :* « Rien de nouveau ! » *Moïse se tient devant l'autel avec les tables de la loi. Aaron sur sa gauche, devant lui. La caméra est placée en légère plongée sur leur droite, dans l'espace qui sépare Moïse à gauche, d'Aaron à droite. Aaron se tient de profil (droit), Moïse de trois quarts de face, chacun regardant avant soi, chacun évitant le regard de l'autre. Plan 75. Gros plan sur Aaron, profil droit*[26] : « Comme toujours : j'entendis la voix en moi. » *Moïse (off) :* « Je n'ai pas parlé. » *Aaron :* « Mais j'ai pourtant compris. » *Les tables que Moïse porte sont en marbre. Une paire est écrite avec un vieux texte en hébreux du Décalogue, gravé par un sculpteur sur pierre du cimetière israélite de Rome. Les trois autres paires sont vierges. Elles sont plutôt lourdes, de sorte que Nanni aide Günder à les tenir entre les prises. Pendant le cestino, je me demande s'il va y avoir un orage comme cela arrive souvent dans l'après-midi. J.-M. dit : « Le temps, comme l'histoire, ne se répète pas. »*

14 h. 30. Plan 76. Demi-rapproché en plongée sur Moïse qui, avec les tables dans son bras droit, se tourne vers Aaron : « L'impérissable, / dis-le, comme ces tables, périssable : / dans le langage de ta bouche ! »

16 heures. Plan 73. La caméra en légère contre-plongée et en gros plan sur le veau d'or. Moïse (off) dit : « Disparais, / image de l'incapacité à saisir l'illimité en une image ! » *Hochet enregistre en direct la voix de Moïse. Après, durant le chœur* off *et déjà enregistré :* « Tout plaisir, toute joie, toute espérance sont partis ! », *le veau disparaît par une ouverture du diaphragme.*

VENDREDI 6 SEPTEMBRE *PLANS 77-78*

Plan 77. La caméra sur une torretta en plongée et en plan rapproché sur Aaron, profil droit. Le cœur du combat entre les arguments d'Aaron pour la vie dans le monde : « J'aime ce peuple, je vis pour lui et je veux le conserver ! », *et de Moïse :* « J'aime mon idée et je vis pour elle ! » *Long de presque trois minutes. Après de nombreuses répétitions le tournage commence à 11 heures. Aaron regarde droit devant lui, se tournant légèrement*[27] *vers Moïse deux fois pendant leur dialogue. Après-midi. Plan 78. La caméra, toujours en plongée, en gros plan sur Moïse de face. Moïse tient les tables levées au-dessus de sa tête :* « Ainsi je détruis ces tables et veux prier Dieu qu'il me révoque de cette fonction. » *Puis il les jette sur le sol à sa droite. Cela est le dernier discours entre les protagonistes dans cet acte. Moïse fait quatre prises, brisant deux paires de tables.*

Dormant dans la tente, je suis réveillé par le vent à minuit. On dirait une tempête. Je vais fixer le plastique autour de l'autel et du veau et contrôler la tente. Malgré tout, le vent a bientôt jeté bas la tente et je me retrouve mouillé et emberlificoté dedans. A 2 heures du matin Hans-Peter descend avec une lampe de poche et m'aide à porter mes affaires dans l'église.

SAMEDI 7 SEPTEMBRE *PLANS 80-79-12*

Je me lève de bonne heure et descends à l'amphithéâtre. J'étends la tente pour la faire sécher et j'enlève les plastiques de l'autel. Les mares de la nuit dernière ont disparu. Jean-Marie et Danièle arrivent et sont soulagés de ne rien trouver abîmé. Nous construisons pour le plan 80, le dernier du second acte. Caméra en plongée, demi-rapproché/demi-ensemble sur Moïse maintenant à genoux. Pendant les répétitions, Renata est préoccupée par le voile de Moïse, quand il se courbe. Elle veut l'épingler, mais Jean-Marie lui dit de le laisser voler comme il veut. A la fin, Moïse : « O parole, toi parole, qui me manques ! » *enfouit sa tête dans ses mains et s'écroule désespéré sur le sol.*

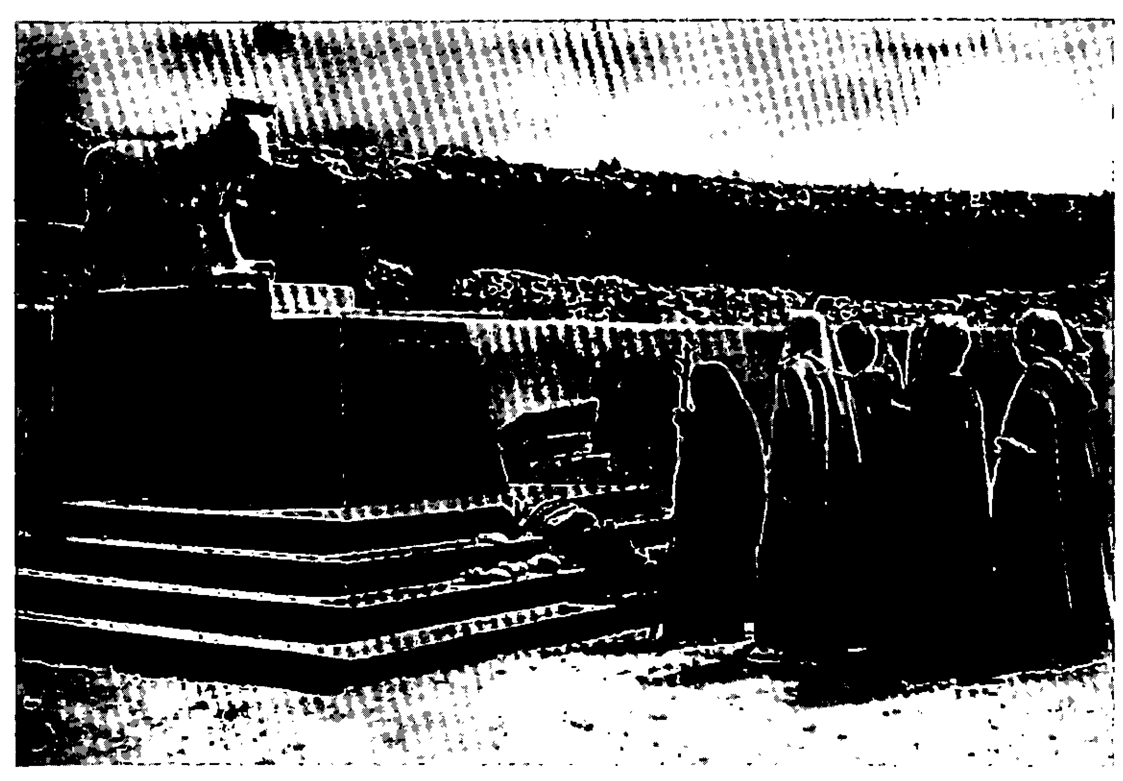
11 heures. Plan 79. Panoramique de la gauche vers la droite du buisson d'épines sur le côté colline de l'amphithéâtre, pour s'opposer à la réacceptation par le chœur du Dieu de Moïse, même si c'est au moyen des paroles d'Aaron.

28. La distance a été difficile à trouver pour ce plan : Straub voulait que les deux « antagonistes » soient éloignés l'un de l'autre, à la fois pour des raisons réalistes (dans le désert, où l'espace est sans limites, deux hommes qui se rencontrent et s'interpellent n'ont pas de raisons de le faire en se marchant sur les pieds) et théâtrales, mais il ne voulait pas non plus que cet éloignement gêne techniquement ses deux acteurs, qui devaient s'entendre l'un l'autre, ni psychologiquement (du moins, pas trop !). Il commença donc par demander à Günter et à Lode de trouver eux-mêmes la distance qui leur paraissait juste ; Günter voulait être assez proche de Lode, trop proche au goût de J.-M., qui ne dit rien. Par chance, Lode, lui, voulait être loin de Moïse, à une distance qui correspondait à ce que J.-M. souhaitait : Günter, qui a bon caractère, se laissa persuader...

29. Le 15 septembre au soir, après avoir vu des rushes, nous passons à la maison voir les chatons : ils ont tout juste 8 jours, et nous accueillent tous les quatre en soufflant des menaces — jusqu'à ce qu'ils se rendent compte que leur mère nous fait la fête ; alors ils se calment. Nous les appellerons, les deux mâles : Liebknecht *(amabile servo)* et Aronne (parce qu'il a une tache noire sur un œil et l'air d'un pirate, comme Devos pendant plusieurs semaines lors des répétitions, parce qu'il avait fait de la pêche sous-marine et s'était infecté gravement un œil — il fallait lui faire des piqûres de cortisone et il portait un bandeau noir ; J.-M. s'était fait à l'idée d'avoir un Aaron avec un bandeau sur un œil et il était presque déçu de la disparition du bandeau déjà à Vienne !) ; les deux femelles Elba, parce que le père était un chat de l'île d'Elbe, rouge et blanc, ce qui, la mère étant noire et blanche, a produit deux filles tricolores, et Kapek, du nom de la déléguée du chœur avec laquelle j'ai discuté, des mois, les chambres d'hôtel à retenir pour les choristes, les modes de voyage, les modalités de paiement — les choristes autrichiens voulaient absolument être payés en marks, car ils ne se fiaient pas à la lire, mais certains voulaient passer après le tournage des vacances en Italie et voulaient donc des lires..., etc., — qui était elle aussi rousse. Les deux mâles sont restés ensemble, chez des amis à Rome, qui ont une terrasse, Elba est à Monte Porzio, Catone chez la sœur de Renata, qui a un jardin, et Kapek à Paris... Nous l'avons emmenée quand nous sommes allés mixer le film à Paris, Louis ne se fiant pas aux installations italiennes, et nous, nous voulions de toute façon faire le son optique à Paris, où on travaille mieux qu'ici, aussi bien pour le son optique 35 que (là, absolument !) pour le son optique 16 ! Avec Gabriele et sa Renault et une cinquantaine de boîtes de pellicules (copie de travail, son, etc.), et le Nagra stéréo que Louis nous avait laissé après le repiquage, au cas où nous aurions eu d'autres repiquages à faire, car dans les studios de Rome il n'y avait pas le moindre Nagra stéréo, et donc la Kapek, cachée sous une carte routière pour passer la douane, car rien de tout cela, ni la pellicule, ni le Nagra, ni la chatte, n'était déclaré. Au retour, pour le passage de la frontière italienne, même chose, sauf que Kapek était restée à Paris chez ma mère, où elle est encore.

30. Pour les dessins de masques africains dont il s'est inspiré pour peindre les visages des danseurs. Nous avions été, dans les douze mois qui ont précédé le tournage, quatre fois à Cologne pour régler les danses avec Jochen Ulrich et ses danseurs. Ces danses ont particulièrement déplu aux critiques musicaux allemands — sans doute parce qu'ils sont incapables de reconnaître des gens qui savent faire leur métier quand ce métier n'est pas présenté de façon académique. Jochen est le seul qui se soit fait traiter aussi mal que nous, ce qui nous fait peine pour lui. Ce qui m'étonne toujours, c'est que la critique bourgeoise se laisse provoquer aussi facilement !

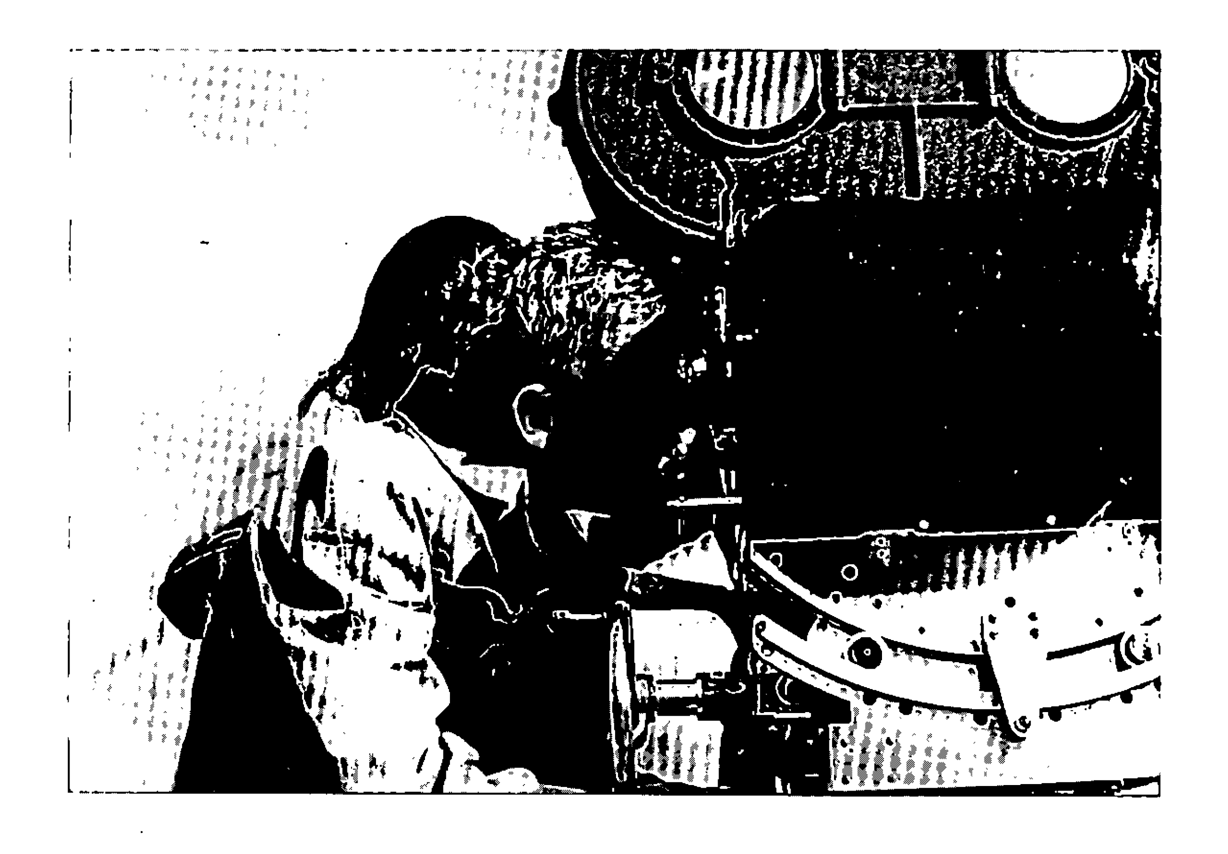
31. Gabriele et Leo ont été chercher nos deux jeunes gens à l'abattoir, car ils devaient arriver avec le camion frigo à 8 heures, mais je me méfie ; et j'ai bien fait, car ils n'y étaient pas : Gabriele et Leo ont dû les chercher dans Avezzano, ce pour quoi ils arrivent avec une heure de retard. Quand je leur fais remarquer que vingt personnes attendent leur arrivée, l'un d'eux me racontent vite une histoire d'un de leurs amis qui serait mort ce matin-là, etc. Histoire inventée de toute pièce, qui me fait exploser de rire. La vérité, c'est qu'après la pluie de cette nuit, ils s'étaient dit que nous ne tournerions pas ce matin et étaient restés au lit !



Le groupe des paysans « vieillards. »

Les paysans « mendiants »







Après-midi. Acte I, scène 2, « Moïse rencontre Aaron dans le désert », titre blanc sur noir du plan 2, mesures 98 à 123. Plan 12. La caméra en plongée et en plan d'ensemble sur Moïse, avec le bâton dans sa main droite et le voile sur la tête qu'il ne portait pas au plan 10, fait face à Aaron qui se tient devant lui à droite du champ. Le drame de la confrontation éloigné comme le showdown *(duel final) dans un western*[28] *. C'est un après-midi venteux. Le voile d'Aaron voltige beaucoup. Dans cette musique d'ouverture, Schœnberg introduit les quatre séries de douze tons, sur lesquelles le reste de l'opéra est structuré, dans la ligne vocale d'Aaron. Moïse contre ces envolées d'opéra par le poids réflectif de sa voix parlée. Aaron :* « Toi, fils de mes pères, / le grand Dieu t'envoie-t-il à moi ? » *Moïse :* « Toi, fils de mon père, / frère de l'esprit, / par qui l'Unique veut parler : / Perçois-moi et lui ; / et dis ce que tu comprends. »

DIMANCHE 8 SEPTEMBRE *PLANS 13-14-15*

Louis Devos exerce sa voix au piano dans l'église pendant que nous construisons pour le plan 13 La caméra en plongée, comme pour le plan 12 Aaron descend à 10 h. 45. Caméra en plan rapproché sur lui, profil gauche. Moïse lui fait face hors champ. Hochet place les micros pour leur duel verbal. Avant de commencer à tourner, Jean-Marie contrôle d'abord pour voir si Hochet est prêt avec l'enregistrement Puis il demande à Saverio pour la caméra. Puis il dit : « Vas-y, Louis ! » et Hochet envoie la bande d'orchestre qui commence avec les trois pip avant les mesures de chaque plan. Gielen, qui se tient dans leur regard avec la partition de travail devant lui, leur fait signe et dirige. Aaron chante : « Images de la plus haute fantaisie, comment t'en remercie-t-elle, que tu l'excites à imaginer ! » *Théorisation gnostique contre l'idée théiste. Moïse (off) :* « Aucune image ne peut te donner une image / de l'Irreprésentable. »

12 h. 30. Plan 14. Moïse : « Le droit ? / Irreprésentable, / parce qu'invisible, / parce qu'illimité, / parce qu'infini, / parce qu'éternel, / parce qu'omniprésent, / parce que tout-puissant. / Un seulement / est tout-puissant. » *La caméra en plongée de face sur Moïse. L'installation de la caméra cache Aaron à Gielen. Alors c'est Bernard Rubenstein qui le dirige pour chanter* « Irreprésentable Dieu ». *Au repas de midi Georg*[29] *Brintrup arrive de Rome avec la nouvelle que Misti a quatre petits.*

Après-midi. Plan 15. Plongée rapprochée sur Aaron, cette fois profil droit. Gestorben *à 15 heures. Pendant le tournage une cigarette oubliée a brûlé trois grands trous dans la manche de la veste de grosse toile que Jean-Marie a depuis vingt-cinq ans. Renata va voir si elle peut la réparer.*

LUNDI 9 SEPTEMBRE *PLANS 16-14*

Plan 16. Dernier plan pour Moïse et Aaron avant qu'ils reviennent pour le troisième acte, le 19 septembre. La caméra en haut d'une torretta à trois étages, en plongée demi-rapprochée sur Moïse de face. Moïse chante : « Purifie ta pensée, / détache-la de ce qui est sans valeur, / consacre-la au vrai. » *Les seules sept mesures chantées par Moïse. Danièle n'était pas satisfaite avec le son du plan 14 hier. Aaron chantait* « Irreprésentable Dieu » *trop bas. Aussi ils le refont. Après cela Gielen et Rubenstein ont fini, puisque toute la musique restante du deuxième acte est déjà enregistrée. Les machinistes partent à Rome pour chercher les lampes pour les scènes de nuit de l'acte II*

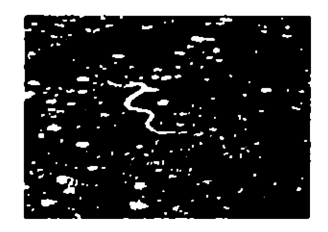
MARDI 10 SEPTEMBRE

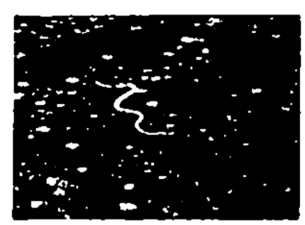
Jour de repos. Je travaille à la traduction de l'acte III. Vers 18 heures, cinq danseurs du Neues Tanzforum de Cologne arrivent pour voir l'amphithéâtre et essayer leurs costumes pour demain. Il commence à pleuvoir très fort pendant deux heures. Tout le monde monte à l'église où il fait humide et peu confortable. Nous laissons des lacs d'eau dans l'arène. Danièle est soucieuse, car les danseurs sont prévus pour danser dans la matinée.

MERCREDI 11 SEPTEMBRE *PLANS 55-54-56*

Matin. L'amphithéâtre est déjà sec. Les lacs ont laissé des crêtes d'herbes en lignes qui marquent la surface de l'arène. Les danseurs descendent en costumes, et Rino, le maquilleur, maquille leurs visages d'après un exemplaire de Le Musée imaginaire de la sculpture : la statuaire, *de Malraux*[30] *. A 9 heures arrive le camion de l'abattoir qui apporte le veau nouvellement tué pour être posé à côté de l'autel pour le plan 55*[31] *. La bête est étendue sur le côté droit de l'autel. Ce plan doit être fait avec soin et rapidité, car l'animal doit être rapporté pour midi à l'abattoir, pour être mis en chambre froide, sinon la viande commencerait à devenir mauvaise, et au lieu de payer une location pour*

32. Pas seulement parce qu'il nous faudrait la payer : surtout parce qu'alors ç'aurait été une bête tuée en vain, si on ne peut même plus ensuite la manger. Nous ne voulions en aucun cas faire abattre une bête exprès pour le film, donc nous avons trouvé cette solution avec le directeur de l'abattoir.





33. L'imbécile qui a apporté ce pauvre cobra n'avait pas la moindre notion de la psychologie de son animal. Chaque fois que le cobra, après un moment de calme, était sur le point de faire quelque chose d'intéressant, il lui donnait un coup sur la queue, ce qui avait pour conséquence de le faire partir dans l'autre sens. Il l'appelait, mais sans remarquer que le son se répercutait autour de l'ellipse et que le cobra l'entendait dans la direction opposée à celle où cet idiot voulait le faire aller. A moins, comme le prétendait Saverio, que cette pauvre bête ait été tellement terrorisée par son « dompteur » qu'elle soit systématiquement partie dans l'autre sens en l'entendant. Au bout d'un certain temps, il nous proposa de le tirer avec un fil de nylon, en disant que toute la Bible de Huston (l'arche de Noé) avait été faite avec des fils de nylon pour les animaux (ou des secousses électriques aux lions pour les faire remuer). Quand nous avions été, J.-M. et moi, discuter le contrat avec le type qui loue ces animaux aux productions cinématographiques et qui, paraît-il, avait fait à la télévision des émissions intitulées « L'ami des animaux » (en Afrique, etc.), j'avais dit à Jean-Marie que ce type, en fait, détestait les bêtes. Je ne m'étais pas trompée.

Après, il nous propose de mettre la caméra dans l'autre sens. C'est là que Jean-Marie se met en colère et lui dit qu'il n'est pas en train de tourner un film italien. Naturellement, l'autre se vexe. Ugo, Saverio, Gianni, Cecco interviennent et lui disent que J.-M. a raison, qu'il ne connaît rien à son animal. L'autre veut discuter, car il croit qu'on ne voudra pas le payer ensuite. Je lui dis qu'il n'ait crainte, que je paierai la somme convenue, mais qu'il me fasse le plaisir de sortir de l'amphithéâtre et d'aller attendre à l'église ou ailleurs. Après son départ, nous pourrons enfin tourner tranquillement avec notre serpent, attendre qu'il veuille bien faire ce que nous voudrions qu'il fasse. Plus de bruits, plus de cris, il commence à bouger...

34. Les quatre prêtres (Marco Melani, Adriano Aprà, Walter Grassi, Husam Aldin, M. Ali), les quatre jeunes filles nues (Marina, Silvia, Carla, Gioia) et les quatre qui portent les couteaux et les coupes (Pia, Leonora, Karin, Sidonie) sont tous des amis ou des amis d'amis : J.-M. ne voulait pas avoir des figurants de cinéma qui, surtout en Italie, passent de film en film « nudiste », mais des gens que nous connaissons et que cela n'ennuie pas de se montrer nu(e)s. Et il voulait quatre filles nues qui ne soient pas des fils de fer selon la mode, mais des filles bâties un peu comme celles qu'a peintes Renoir dans ses campagnardes. Aux quatre filles il a demandé de choisir le « prêtre » qui l'embrasserait ; à certaines, c'était égal. D'autres préféraient tel à tel autre.

De même pour le couple à la fin de la nuit . Enzo et Bianca vivent ensemble, cela leur faisait plaisir de tourner cela et à nous de le tourner avec eux.

35. C'est la coupe d'albâtre blanche qu'un critique aveugle et complètement conditionné prit pour du plastique... Nous ne ferons que deux prises, car Jean-Marie, qui a choisi Husam pour faire ce geste, est émerveillé par la justesse immédiate de ce qu'il fait. Aucun Européen, dit-il, ne serait capable, du premier coup, d'un geste aussi réaliste, aussi « quotidien », et ensemble aussi liturgique.

36. Enzo a droit à tous nos compliments : quatre fois il porte Bianca en courant hors-champ pour le plan 70, huit fois il fait l'effort de se relever pour porter Bianca hors-champ pour le plan 71, sans un murmure, malgré la fatigue, la nuit avancée, et sans se départir de sa gentillesse. Une fois, nous devons interrompre une prise, et Jean-Marie, qui voit Enzo s'épuiser, s'en prend, furieux, à Ugo, coupable du bruit qui nous a forcés à interrompre. Ugo, piteux, s'excuse. Il faut dire que ce tournage de nuit est épuisant pour tout le monde : nous commençons à préparer vers 16 heures de l'après-midi, et nous arrêterons, la dernière nuit, à 6 heures du matin ; entre-temps, il faut changer d'endroit trois ou quatre fois, transporter tout le matériel pesant, projecteurs, transformateur, caméra, etc. Surtout pour Cecco, Nanni et Nini, même si nous les aidons tous, c'est trop. Si nous devions refaire une chose de ce genre, je saurais qu'il vaut mieux, pour ne pas trop fatiguer les gens, ne prévoir qu'un changement de lieu en une nuit, pas plus, même si les lieux sont proches les uns des autres.

la matinée où on l'utilise, Straub devrait payer toute la bête[32]. *Avec elle ils ont apporté la tête et la cuisse d'un autre animal pour les poser sur l'autel comme offrande. La caméra est placée en plongée devant l'autel. A côté de la bête se trouvent deux vrais bouchers qui sont arrivés avec le camion et qui sont habillés de peaux, comme les danseurs. L'un d'eux tient la jambe gauche en l'air pendant que l'autre commence à la découper. Puis la caméra panoramique vers la gauche sur l'autel, avec la patte et la tête de la bête posés sur lui en offrande devant le veau d'or. Je suis assis à mon poste et je copie les changements qui ont été faits dans le découpage corrigé qui appartient à Bernie Rubenstein, qui part aujourd'hui pour l'Amérique.*

Après le départ du camion avec l'animal, nous construisons pour le plan 54 avec les danseurs. Chacun d'eux a un couteau de boucher que les Straub ont ramené avec eux d'Egypte. Ils dansent avec ces couteaux devant les offrandes sur l'autel. La caméra est en plongée sur une torretta, à gauche de l'autel, et plus loin qu'avant Ensuite, les morceaux de l'animal sont enveloppés dans du plastique et déposés dans l'ombre fraîche de la galerie pour la pause de midi.

Les rails sont posés pour un travelling avant dans le plan 56. Les rails sont aspergés de talc pour qu'ils ne fassent pas de bruit contre les roues en caoutchouc du chariot. Les danseurs répètent les deux mouvements de leur danse Nanni répète le mouvement de travelling avant avec Saverio et la caméra, à la fin de la seconde danse. Hochet leur envoie la musique pendant que Vaglio enregistre le bruit de leurs mouvements avec un micro directionnel. Gestorben *à 16 h. 30.*

JEUDI 12 SEPTEMBRE *PLANS 28-63-64-70-71*

La caméra en haut d'une torretta, à droite de l'autel pour le plan 28. Un plan du serpent après qu'Aaron ait jeté le bâton de Moïse sur le sol. Un loueur professionnel d'animaux pour le cinéma arrive dans une camionnette, avec un cobra. La caméra est dirigée sur un espace vide de l'arène dans lequel le cobra doit se mouvoir du haut en bas. Le propriétaire le porte dans une petite boite et le manie avec une canne à bec. Dans sa main gauche il tient un bouclier de protection en plexiglas. L'intense chaleur du soleil rend le serpent léthargique et non coopératif. Il ne bouge pas beaucoup. Les machinistes essaient de l'enjôler et de le faire venir vers eux en l'attirant par une couverture noire qu'ils agitent devant lui. Mais il ne se réveille pas. Le propriétaire commence à devenir un peu hystérique, bien que Jean-Marie l'ait informé qu'il ne travaille pas selon les méthodes insouciantes du cinéma italien normal et qu'ils continueront à tourner jusqu'à ce qu'ils aient un métrage utilisable. Le cobra bouge un peu mais d'ordinaire vers l'ombre de l'autel. J.-M. tourne cinq bobines de négatif avec le serpent[33].

15 heures. Répétitions pour les plans 63-64. Quatre prêtres se tiennent sur la première marche de l'autel avec quatre filles, chacune portant une coupe et un couteau de boucher. Devant eux se tiennent les quatre vierges[34] *qui vont être sacrifiées, le dos tourné vers la caméra. Dans l'église, Renata habille les contadini dans leurs costumes pour les plans de la nuit prochaine, demain, pour contrôler que ça va.*

Après 20 heures. Lorsqu'il fait sombre, Ugo Piccone commence à diriger la disposition de l'éclairage pour le plan 63. La caméra est en ~~légère~~ contre-plongée, plan d'ensemble, juste frontal sur l'autel à environ 5 mètres de distance. Lorsque les lumières sont toutes disposées, nous prenons nos postes L'amphithéâtre est complètement entouré par les assistants qui montent la garde. Les garçons du coin ont découvert que cette nuit nous tournons avec des vierges nues, aussi nous passsons un temps considérable à les chasser au loin. Quand tout est prêt, Danièle et Rino enlèvent les manteaux des quatre vierges qui se tiennent devant les prêtres le dos tourné à la caméra. Elles lèvent les bras dans un geste coordonné avec la musique chantée off : « O dieux ! exaltez vos prêtres, exaltez-nous / au premier et au dernier plaisir. » *Les prêtres les prennent dans leur bras gauche, les filles s'avancent à leur côté et ils prennent les couteaux de bouchers dans leur main droite et les lèvent pour frapper. J.-M. prend trois prises. Plan 64. Rapproché sur l'autel. Les mains d'un prêtre versent le sang d'une coupe*[35].

Vers 22 heures nous montons les lumières à l'extérieur de l'entrée sud pour le plan 70. La caméra est en bas, sur le côté gauche de la voie conduisant à l'arène. Elle est dirigée en contre-plongée demi-ensemble vers le niveau du sol au-dessus. Un jeune homme nu, Enzo Ungari[36] *entre dans le champ de la gauche, arrache à une jeune fille, Bianca Florelli, qui se tient à droite, les vêtements du corps, la prend dans ses bras et sort avec elle en courant du champ, passant devant la caméra, en direction de l'autel. Plan 71. Plongée et demi-rapproché sur le jeune homme devant l'autel qui porte la jeune fille nue, d'abord un genou en terre, et puis il va vers la gauche, toujours en la portant, hors du champ. La caméra*

Ugo était le seul radieux, au contraire, jusque-là, car il pouvait enfin faire l'opérateur « sul serio », disposer ses 35 kilowatts de lumière, venir demander à Jean-Marie s'il était content, lui expliquer pourquoi il avait fait telle ou telle chose. Nous avions parlé de la lumière de nuit ensemble, avant le tournage, quand nous l'avions emmené voir l'amphithéâtre ; J.-M. demande des corrections de détail quelquefois, mais nous n'avons plus de problèmes avec Ugo depuis le tournage de *Chronik*, où les premiers jours furent affreux, mais où, après une semaine, Ugo vint s'excuser et nous jurer une amitié éternelle. Comme dit Saverio, c'est un enfant gâté, fils d'une famille riche (des Abruzzes, du reste !), mais prêt à prendre des risques dans son métier, doué de beaucoup de sensibilité pour la lumière, et qui a appris avec nous ce que c'est que de tourner un film avec le son et de respecter le travail des ingénieurs du son, que l'image n'a pas la priorité sur le son, mais la même importance, ni plus ni moins !

37. Trois seulement, une fut interrompue tout de suite. Au montage, nous avons gardé celle où Gregory saute et va se casser la jambe, non seulement parce que c'était finalement la meilleure, mais aussi parce que nous pensions bien devoir cela à Gregory !

38. Cecco ne se jette pas sur une épée dans le film, il se poignarde. Et il est magnifique, c'est notre plus grand acteur : il se tue avec l'art et la culture de quelqu'un qui a vu la plupart des opéras italiens (à Pise, quand il ne travaille pas pour un film depuis que les studios de la Tirrenia ont fermé boutique, il est électricien au théâtre-opéra, et il connaît donc une foule de représentations). C'est à la fois drôle et émouvant. Heureusement, car c'est le dernier plan de nuit, nous sommes tous épuisés : certains dorment sous les arbres, Jean-Marie travaille avec la lucidité d'un somnambule, je ne m'assois pas pour ne pas risquer de tomber endormie. Le talent de Cecco nous redonne de l'énergie.

39. Les ânes et les vaches viennent du village ; la chamelle blanche nous est apportée de Pise (c'est pour ça qu'elle marche penchée, dit Saverio) par camion, et son accompagnateur, cette fois, est très gentil ; la chamelle est charmante, très douce et très jolie ; elle aime bien son accompagnateur ; mais elle n'a jamais porté de selle, et elle ne veut pas se laisser mettre la selle sur le dos. J.-M. dit au gardien de ne pas insister, qu'il ne faut pas l'affoler, nous mettons la selle par terre à côté d'elle. Il la fait coucher devant l'autel, nous mettons la selle près d'elle : elle la regarde, d'abord avec méfiance, puis, quand elle est sûre qu'on ne va pas la lui mettre par surprise, elle commence à manger les petites touffes d'herbe autour d'elle. Les ânes et les vaches la regardent avec curiosité. Nous tournerons trois prises, très longues, car pour un tel plan, il faut filmer et laisser la vie s'écouler. Georges prend du son, car nous tenons aux souffles et aux bruits de harnais ou de charriot — très beaux.

40. Nous avions d'abord envisagé, évidemment, un passage de troupeau comme dans un western — pour découvrir, en parlant avec les paysans lors de la préparation du film, que ce n'était pas réaliste là où nous tournions, et sans doute pas non plus pour des Hébreux avec leurs troupeaux ! Chaque famille a un, deux, cinq vaches, mais qui ne sont jamais ensemble et qu'on ne peut donc pas, tout à coup, grouper en troupeau. Il faut que chaque paysan vienne avec sa ou ses vaches. En plus de tous les paysans d'Alba Fucense qui veulent bien venir avec leurs bêtes, nous trouvons, dans deux pays voisins, deux troupeaux plus importants, l'un de quinze, l'autre de douze bêtes. Ils nous les amènent pour midi.

Les moutons viennent aussi d'Alba Fucense. Les chèvres, c'est plus compliqué : l'année précédente, il y en avait encore à Forme. Mais, quelques mois avant le tournage, elles avaient disparu : la Forestale (Eaux et Forêts) oblige les paysans à tenir leurs chèvres enfermées sous prétexte qu'elles ravagent le pays (une farce ; quand on sait comment et sur quelle échelle les spéculateurs ravagent, pillent, détruisent l'Italie !). Les paysans disent, avec raison, que les chèvres ne sont pas des animaux qu'on peut tenir enfermés. Alors, ils les vendent. Il nous faudra trouver des chèvres un peu plus loin, un peu plus haut, à Santa Iona, discuter de leur transport, se mettre d'accord pour 100 000 lires (tout compris, camion pour les transporter, essence, bergers) et promettre aux paysans — rien n'a été signé avec eux, mais ils ont tenu parole et nous aussi — que, si un accident arrivait à une chèvre (par exemple, si une chèvre a peur en montant

panoramique vers le haut en demi-rapproché sur l'autel où brûle un feu. Contre cela, le dernier chœur des scènes d'orgie : « Dieux, qui leur donnâtes l'âme... » *sera entendu* off. *Vaglio prend le son des rameaux qui brûlent dans le silence de l'air de la nuit. Le tournage est* gestorben *et l'on s'en va à 2 heures du matin.*

VENDREDI 13 SEPTEMBRE *PLANS 65-61-62*

Vers 17 heures Danièle arrive pour préparer le tournage de cette nuit. Gabriele va chercher deux dames-jeannes de vin rouge, chacune de 24 litres, au village, et nous les portons à la grotta *(caverne) où nous filmerons plus tard ce soir. L'équipe commence à travailler pour les lignes des câbles pour la caméra, près des restes du théâtre romain, au nord-est de l'amphithéâtre et proche du forum principal des fouilles d'Alba Fucense.*

La caméra et le matériel sonore sont emmenés sur le lieu et mis en place pour le plan 65, en contre-plongée vers le milieu du creux du théâtre. Pendant ce temps des jarres, des ustensiles en terre cuite, et d'autres objets cassables sont portés au sommet de la colline dans laquelle le théâtre est creusé, y compris une charrette en bois achetée à un paysan. Quand il fait nuit les lumières sont disposées. Vers 20 h. 30 tout est préparé et en une magnifique prise on précipite toutes les choses possibles en bas. Ils tournent 150 pieds de pellicule au long d'une minute de destruction.

Après cela le lent processus du transport du matériel aux grottes commence. Le groupe électrogène va en premier, puis les câbles sont posés et le camion-son et la caméra branchés. Les gens d'Alba Fucense qui ont accepté de participer s'habillent dans l'église. L'éclairage est installé à l'intérieur de la grotte pour le plan 61. La caméra en plan demi-rapproché sur un jeune homme, Mario Pancrazio, qui se tient debout devant la porte de la caverne et inspecte un sabre que vient de lui donner un vieil homme. Elle panoramique vers la droite sur deux femmes en plan demi-rapproché à l'intérieur de la grotte qui se font cadeau d'étoffes et continue jusque sur un jeune homme qui met un collier à une jeune fille. Les gens sont tranquilles et fatigués, et les jeunes ont sommeil à cette heure-là. Le plan est gestorben *à 1 heure. Une fois de plus le matériel est déplacé et installé à côté, devant l'ancien mur de pierres de la villa dont J.-M. dit qu'il est d'origine préromaine. Plan 62. D'abord la caméra en contre-plongée sur deux hommes, Paolo Benvenuti et le signor Pancrazio, demi-rapprochés, qui boivent du vin ensemble. La caméra panoramique vers la gauche et vers le bas en plan rapproché, là où du vin est versé aux six paires de mains des assistants dans leurs coupes, les unes après les autres. Puis la caméra panoramique à nouveau vers le haut jusqu'à un plan demi-rapproché sur une torche qui brûle, plantée dans le vieux mur. Pendant que la torche brûle, le chœur des Anciens* off *chantera :* « Bienheureux est le peuple », *célébrant l'enthousiasme et le ravissement du peuple. Nous finissons de tourner à 5 heures alors que Vénus « il pianeta ch'ad amar conforta » fait brillante compagnie à la lune. Après que les câbles aient été roulés et le matériel ramassé, nous partons à l'aube et allons dans nos divers lits.*

SAMEDI 14 SEPTEMBRE *PLANS 67-68-66*

Je passe un après-midi tranquille dans l'amphithéâtre. Vers 16 heures, Danièle vient et nous allons à l'endroit, près des ruines du château médiéval Orsini, à l'entrée du village où le plan 68 sera tourné. Elle et J.-M. sont debout depuis 8 heures ce matin après deux heures de sommeil. Je fais un saut d'entraînement à partir du rocher duquel les assistants sauteront pour se suicider cette nuit. Le rocher s'arrête environ 1,50 m plus bas, cela ne semble pas difficile, à part les épines sur le sol que je suggère de couvrir avec une couverture. Nous allons ensuite à l'endroit, sur la colline où les Princes des Tribus ont été à cheval et commençons à y monter les câbles pour brancher le matériel et l'éclairage pour le plan 67. Un homme des effets spéciaux vient de Rome pour être l'homme qui court en brûlant. Il a un costume d'amiante qui est recouvert par son costume. La caméra est placée en légère contre-plongée pour le prendre dans un plan d'ensemble quand il court de la gauche vers la droite, le dos vers la caméra. Après avoir exercé la course, la première prise commence. Le dos de son manteau a été imprégné d'un gaz inflammable, on y met le feu et il commence à brûler tandis qu'il court pendant 10 mètres devant la caméra. A la fin de sa course il se jette à terre et est recouvert de couvertures qui éteignent le feu de son dos. Après six prises, c'est gestorben *et nous plions bagages pour aller au château Orsini pour le plan 68. Cela prend deux heures pour monter et brancher les câbles et les lumières et porter la caméra jusque sur les rochers. Jeti, Leo, Paolo, Basti, Gabriele et moi, nous nous mettons en costume. Nous*

dans le camion et qu'elle cherche à sauter, elle peut se casser une patte : et c'est irréparable, à la différence d'un mouton, dont on arrive à mettre la patte dans le plâtre ; il faut l'abattre), nous paierions le prix de la bête. A midi, comme prévu, chèvres et moutons sont arrivés ponctuellement.

Mais Paolo arrive en disant qu'il y a un problème : les paysans du village, qui devaient amener leurs bêtes à raison de 5000 lires par bête, plus 5000 pour le conducteur de la ou des bêtes, essaient, dit-il, de le faire chanter, en disant qu'ils ne viendront pas à moins de 8000 ou 10 000 lires par bête et par homme. Je lui dis de leur dire, de ma part, que je regrette, mais que mon budget n'est pas extensible à volonté, et que si c'est ainsi, nous tournerons sans eux, avec seulement les deux troupeaux de vingt-sept bêtes, les moutons et les chèvres. Paolo va référer et vient me trouver ensuite pour me dire qu'ils sont tous en train de se faire habiller dans l'église et que même certains sont venus en plus qui n'étaient pas prévus, s'il faut les renvoyer. Je lui dis non, d'accepter tout le monde.

Nous faisons habiller, ce qui n'était pas prévu non plus, mais parce qu'il nous plaît vraiment, le gardien de la chamelle, et nous lui expliquons qu'il fermera le cortège, à pied, en tenant la chamelle par la bride.

Gabriele, Paolo, Leo sont à l'extérieur de l'amphithéâtre, pour organiser le cortège, sous les ordres de Jeti qui, depuis que nous n'avons plus besoin de son Nagra et que le son est plus simple à enregistrer ! est devenu un assistant efficace : il s'entend bien avec les paysans, ne crie jamais. La première prise n'est pas très bonne, le début est magnifique avec les moutons qui sautent au-dessus des chèvres, mais ensuite il y a un grand trou, car le départ des vaches n'est pas encore bien synchronisé. On recommence une deuxième fois : c'est mieux, le rythme vient. La troisième est bien, nous ne voulons pas fatiguer ni affoler inutilement les bêtes, nous arrêtons. Nous nous assurerons le lendemain qu'il n'y a pas eu d'accident avec les chèvres.

Les paysans vont remettre leurs habits, puis viennent prendre leur argent : j'ai une longue liste avec leurs noms, le nombre de bêtes. Pas la moindre discussion. Mais un drame a lieu en haut, devant l'église : la chamelle refuse de remonter dans son camion, elle s'est couchée par terre et elle gémit. La liberté tout d'un coup, des ânes, du sable — elle ne veut plus repartir dans son zoo. Il faudra la hisser de force dans le camion, et cette révolte, que j'apprends après coup, les paiements finis, me serre le cœur.

41. Là encore, nous devons une fière chandelle à Aaron : quand, après l'orage, devant l'eau qui a monté, nous hésitons en nous disant que, puisque nous avons encore les deux jours de réserve prévus, il serait plus sage d'attendre le lendemain pour recommencer que de demander à Aaron, dont nous savons qu'il a fait une sorte de rechute et qu'arrivé avec un peu de fièvre il a pris des antibiotiques, de se coucher dans la boue pour continuer maintenant (car, si nous n'avons plus besoin de sa voix, lui en a encore besoin !), il vient, spontanément, nous trouver, et nous dire qu'il est prêt à essayer... Après, il nous racontera que, couché dans sa boue pendant toute la deuxième partie du dernier acte, où seul Moïse est resté dans le champ, il priait pour que celui-ci arrive à finir sans se tromper, sans « chute de tension » !

Nous finissons donc de tourner cet après-midi-là. Le soir, il a commencé à pleuvoir, il a plu toute la nuit, tout le lendemain et les jours qui suivirent, pendant un mois presque sans interruption : la « rupture » météorologique que nous redoutions depuis le début s'était produite !

faisons quelques sauts d'entraînement. La caméra est en contre-plongée en bas à droite, dirigée en demi-rapproché/demi-ensemble sur le bord du rocher. Nous faisons une première prise. J.-M. dit que c'est plutôt une interprétation routinière d'un salto mortale. *Quand nous sommes en file devant le rocher pour faire la deuxième prise, je pense les pensées d'un suicidaire devant la vie et la mort. Elles ne sont pas étrangères. Quand vient mon tour de sauter il est difficile de voir devant moi, à cause de la lumière dans mes yeux, mais en tombant je vois Basti sous moi et je biaise pour essayer d'éviter de tomber sur lui. En touchant le sol il y a une douleur affreuse dans ma cheville gauche qui me fait serrer les dents pour garder le silence jusqu'à la fin de la prise. Ma cheville gauche commence à enfler, aussi Harald Vogel, l'assistant de la production, m'emmène à l'hôpital à Avezzano. Après mon départ ils font quatre prises supplémentaires*[37] *et puis commencent à tout retransporter à l'entrée sud de l'amphithéâtre auprès de laquelle un homme, Cecco, se jette sur une épée*[38] *dans le plan 66. La caméra est en plan demi-rapproché/demi-ensemble sur l'homme qui est assis sous un arbre et tombe sur son épée.*

DIMANCHE 15 SEPTEMBRE

Repos pour l'équipe. Je passe ma première journée à l'hôpital. Les gens sont très amicaux. Le vieil homme raconte ses souvenirs de la campagne d'Ethiopie et les visiteurs me parlent de leurs parents aux Etats-Unis. Je lis Red Wind *de Chandler, et j'essaie de dormir. Dans la soirée la visite des Straub.*

LUNDI 16 SEPTEMBRE *PLANS 52-53*

Le matin on m'emmène faire des rayons X. A 10 heures ils me disent que j'ai une petite fracture à mon tibia gauche. Ma jambe est enveloppée dans du coton et mise dans le plâtre. Le technicien dit que je pourrai partir quand le plâtre sera sec. Je dois le porter pendant trente jours. Vers 18 heures, Hans-Peter arrive avec son amie Anna pour m'emmener de l'hôpital. Pendant la journée ils ont filmé, les deux plans qui commencent les scènes d'orgie, avec les animaux, dans l'amphithéâtre. Plan 52[39] *plan d'ensemble en légère contre-plongée sur les animaux, une chamelle, deux vaches, etc., qui se trouvent devant l'autel. Plan 53*[40] *la caméra se trouve à gauche de la porte nord en plongée et en plan d'ensemble sur l'amphithéâtre, à travers lequel passent des animaux de toute sorte, amenés de l'entrée sud.*

MARDI 17 SEPTEMBRE

Je rassemble mes affaires à l'église. Les Straub ont pris une chambre pour moi à leur hôtel. Marcher avec ma jambe plâtrée est étrange mais indolore.

MERCREDI 18 SEPTEMBRE

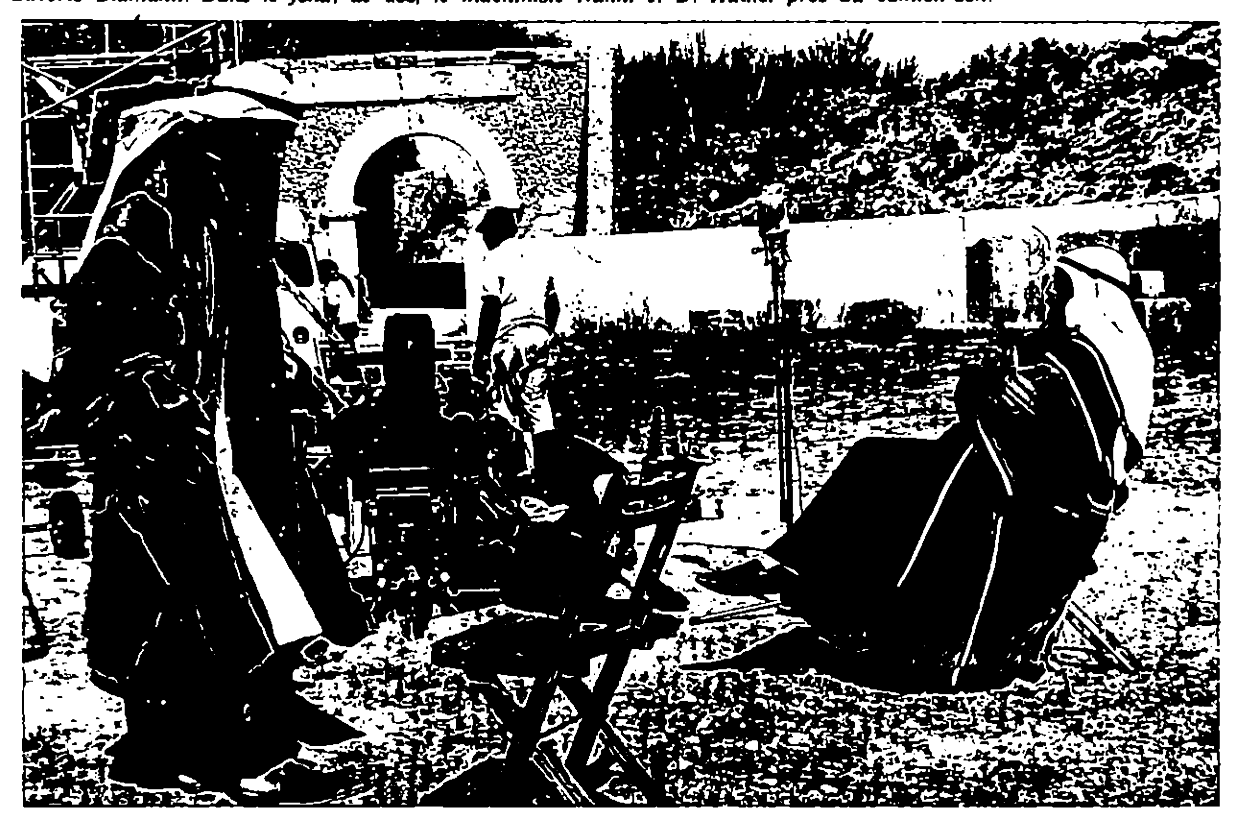
8 heures. Nous quittons Avezzano en caravane de trois camionnettes et trois autos pour le voyage de 180 kilomètres vers le sud, au lac Matese. Nous arrivons vers 14 h. 30. Nous nous retrouvons tous à l'hôtel où nous passerons la nuit près du lac. Puis nous descendons pour voir le site dans le bassin desséché du lac où nous tournerons demain. Au dîner, Günter Reich et Louis Devos arrivent. Nous sommes tous assis à une longue table pour ce dernier dîner. Après dîner au bar, nous jouons au babyfoot et au flipper et nous passons tous les disques bruyants de rock'n roll du juke-box.

JEUDI 19 SEPTEMBRE *PLAN 82*

Nous descendons le long du lac dans la brume matinale. Le lac Matese est situé au centre des monts du Matese, de sorte que le soleil a besoin de quelques heures pour éclaircir l'humidité qui s'est déposée sur le lac pendant la nuit. Pendant ce temps on monte la caméra dans le lit du lac sur des rails, pour un travelling avant dans le plan 82. Ce dialogue entre Moïse à présent au pouvoir, et Aaron, son prisonnier enchaîné, est le texte du troisième acte de l'opéra que Schœnberg n'a jamais mis en musique. Dans le manuscrit de la partition, sur la dernière page, il y a écrit : « Fin du deuxième acte / Barcelone / 10-3-1932 / Arnold Schœnberg ». En 1933 il dut quitter Berlin, passant de New York à Hollywood. Schœnberg fait mention d'avoir recommencé à travailler sur le troisième acte dans ses lettres pendant ses années en Amérique :



En bas : *Préparation du cadrage du plan 75 sur le profil d'Aaron en contre-plongée. Aaron, à gauche, va reprendre sa position : il cherche des clous ! Moïse, assis, attend. Couché par terre, l'œil à la Mitchell, J.-M. Straub. Derrière lui, le cadreur Saverio Diamanti. Dans le fond, de dos, le machiniste Nanni et D. Huillet près du camion-son.*



« Mais j'ai justement des représentations étendues sur la musique du troisième acte, et je crois que je pourrai l'écrire en peu de mois. » (1949.) Mais il resta en fragment, et l'année de sa mort, il écrivait : « D'accord pour que l'on représente le troisième acte sans musique, seulement parlé, au cas où je ne pourrais pas terminer la composition. » *(1951.) Jean-Marie a répété le texte avec Reich et Devos, de sorte que leur récitation suit le modèle qu'il voulait. La caméra est d'abord en plan d'ensemble sur Moïse, Aaron et deux guerriers, Hans-Peter Böffgen et Harald Vogel. Moïse, tête nue comme pour le premier plan, se tient à gauche du champ, le dos tourné vers la caméra et tourné vers le lac. Aaron, au bord de l'eau, gît à droite, la tête sur le sol, lié. A droite de lui se tiennent deux guerriers. La caméra se rapproche jusqu'à un plan demi-rapproché en plongée sur Aaron :* « Jamais la parole n'est parvenue inexpliquée au peuple. » *Moïse :* « Servir, servir l'idée de Dieu, / c'est la liberté pour laquelle ce peuple est élu. » *La caméra panoramique vers la gauche et vers le haut en plan rapproché sur Moïse, toujours de dos en contre-plongée. Moïse conclut par une adresse à son peuple élu :* « Mais dans le désert vous êtes invincibles et vous atteindrez le but : unis à Dieu. » *Ce long dialogue est difficile et plusieurs prises sont interrompues avant la fin des pleines quatre minutes et demie qu'il dure, à cause du mal à le réciter correctement. Dans la seule bonne prise du matin, avant que nous interrompions pour le cestino, un avion vole au-dessus de nous. Puis il commence à pleuvoir violemment pendant plus d'une heure, de sorte qu'ils ne peuvent pas recommencer avant 15 h. 30. La ligne de l'eau s'est rapprochée de 5 mètres par rapport au matin, et la place d'Aaron est maintenant dans la boue*[41] *. Ils font deux bonnes prises et le plan est* gestorben *à 17 heures J.-M. semble content que ce soit fait. L'équipe retourne à l'hôtel où nous commençons à nous préparer Quelques-uns partent pour Rome. Je vais à Avezzano avec Paolo, Hans-Peter et Anna*

VENDREDI 20 SEPTEMBRE

Paolo va à Alba Fucense pour emporter le reste du matériel Le soir nous mangeons chez Carmelo. Jean-Marie écrit sur ma jambe en plâtre : « Je le ferais encore, si j'avais à le faire ! » *(Pierre Corneille.)*

SAMEDI 21 SEPTEMBRE

Les Straub vont à Alba Fucense pour finir de ranger et pour dire au revoir aux gens du village qui ont travaillé avec eux. A 16 heures nous quittons Avezzano et partons pour Rome.

Sur le son

Entretien avec J.-M. Straub et D. Huillet

SONS ET IMAGES

Question : *L'Italie jouit, à l'étranger, de la réputation d'être le pays où l'on double « le mieux ». On ne double pas seulement les films étrangers ; les films italiens aussi : ils sont tournés muets ou avec une bande-son internationale, puis ils sont doublés. Vous faites partie de ceux — et ils sont peu nombreux — qui tournent en son direct, c'est-à-dire qui filment les images et enregistrent en même temps le son de ces images.*

Straub : Le doublage n'est pas seulement une pratique, c'est aussi une idéologie. Dans un film doublé, il n'y a pas le moindre rapport entre ce que l'on voit et ce que l'on entend. Le cinéma doublé est le cinéma du mensonge, de la paresse mentale et de la violence, parce qu'il ne donne aucun espace au spectateur et le rend toujours plus sourd et insensible. En Italie, les gens deviennent chaque jour plus sourds d'une manière terrifiante.

Huillet : La chose est encore plus triste si l'on pense que c'est justement en Italie qu'est née, dans un certain sens, la musique occidentale, disons la polyphonie.

Straub : Le monde sonore est beaucoup plus vaste que le monde visuel. Le doublage, tel qu'il est pratiqué en Italie, ne travaille pas sur le son pour l'enrichir, pour donner plus au spectateur. La plus grande partie des ondes que contient un film provient du son, et si par rapport aux images ce son est paresseux, avare et puritain, quel sens a-t-il ? Alors, il faudrait avoir le courage de faire du cinéma muet.

Huillet : Les grands films muets donnaient aux spectateurs la liberté d'imaginer le son. Un film doublé ne donne même pas cela.

Straub : Les ondes qu'un son transmet ne sont pas seulement des ondes matériellement sonores. Les ondes d'idées, de mouvements, de sentiments passent elles aussi à travers le son. Les ondes que nous entendons dans un film de Pasolini, par exemple, sont restrictives. Elles n'enrichissent pas l'image, elles la tuent.

Question : *Il y a des cinéastes comme Robert Bresson ou mieux, Jacques Tati, qui utilisent le doublage de façon intelligente. Certains films de Tati seraient moins riches s'il n'y avait pas un son artificiel.*

Straub : On peut faire un film doublé, mais il faut être prêt à dépenser cent fois plus d'imagination et de travail que pour un film en son direct. En effet, la réalité sonore que l'on enregistre est tellement riche, que l'effacer et la remplacer par une autre réalité sonore (doubler un film) prendrait un temps trois ou quatre fois supérieur au temps utilisé pour le tournage. Mais au contraire, les films sont normalement doublés en trois jours, et quelquefois en un jour et demi : il n'y a aucun travail. Cela peut avoir un sens de tourner muet et ensuite de faire un travail sur le son, en contrepoint à l'image. Mais ce que les cinéastes ont l'habitude de faire, c'est de coller à des images muettes, des bruits matérialistes qui donnent une impression de réalité, des voix qui n'appartiennent pas aux visages que nous voyons. C'est d'un ennui, d'une vanité et d'un parasitisme terribles !

Question : *Tourner en son direct coûte moins cher que doubler.*

Straub : Oui, mais cela signifie faire mourir l'industrie du doublage et aller contre les habitudes locales.

Huillet : Les metteurs en scène préfèrent aussi doubler par paresse : si on est décidé à faire un film en son direct, les lieux qu'on choisit doivent être justes non seulement en fonction de l'image, mais aussi en fonction du son.

Straub : Et cela se traduit en travail d'approfondissement du film tout entier. Par exemple, notre dernier film *Moïse et Aaron*, l'opéra de Schœnberg, nous l'avons tourné dans l'amphithéâtre romain d'Alba Fucense, près d'Avezzano, dans les Abruzzes. Mais nous ne cherchions pas un théâtre antique. Ce que nous voulions, c'était simplement un haut plateau dominé, si possible, par une montagne. Nous avons commencé à chercher ce haut plateau il y a quatre ans, avec une voiture qui n'était pas à nous, et nous avons fait 11 000 kilomètres, en parcourant plus de routes et de chemins de campagne que de routes asphaltées, dans toute l'Italie du Sud, jusqu'au centre de la Sicile. Au cours de ces recherches, nous nous sommes aperçus qu'aucun haut plateau, si beau fût-il, ne pouvait être bien pour le son, parce que, lorsqu'on se trouve sur un haut plateau, tout se perd dans l'air et le vent. Et puis, s'il y a une vallée, on est assailli par les bruits qui montent. Nous avons ainsi été obligés de revoir nos intentions et nous avons découvert que ce qu'il nous fallait, c'était une cuvette. Et à la fin, nous nous sommes aperçus que tourner dans une cuvette, dans notre cas l'amphithéâtre, était plus juste pour l'image aussi, parce que nous avions un espace théâtral naturel dans lequel le sujet, au lieu de se dissoudre, se concentrait. Nous avons fait le chemin contraire à celui que font des gens comme les frères Taviani ou Pasolini, qui cherchent de beaux endroits, des cartes postales comme on peut voir dans des revues, dans lesquels le sujet du film se dissout au lieu de se localiser. Pour nous, la nécessité de tourner en son direct, d'enregistrer tous les chanteurs que l'on voyait dans le cadre, de prendre en même temps leur chant et leur corps qui chante, nous a amenés à faire des découvertes et nous a fait arriver à une idée à laquelle nous ne serions jamais arrivés autrement.

Question : *Tourner en son direct signifie aussi monter d'une certaine manière, plutôt que d'une autre.*

Straub : C'est évident. Quand on tourne en son direct, on ne peut pas se permettre de s'amuser avec les images : on a des blocs qui ont une certaine longueur et dans lesquels on ne peut pas mettre les ciseaux comme ça, par plaisir, pour faire des effets.

Huillet : C'est justement l'impossibilité de tromper au montage qui décourage. On ne peut pas monter du son direct comme on monte des films qu'on va doubler : chaque image a un son et on est obligé de le respecter. Même quand le cadre se vide, quand le personnage sort du champ, on ne peut pas couper, parce qu'on continue d'entendre, hors champ, le bruit de ses pas qui s'éloignent. Dans un film doublé, on attend seulement que la dernière partie du pied soit sortie du champ pour pouvoir couper.

L'ART DE L'ILLUSION

Question : *Beaucoup de cinéastes ne supportent pas un cadre vide avec un son qui continue hors champ, parce qu'ils veulent que le cinéma soit un cadre : il ne doit rien y avoir en dehors. Ils refusent l'existence d'un monde hors du cadre. Dans vos films, le « hors-champ » est quelque chose qui existe et se sent matériellement.*

Straub : C'est encore une chose sur laquelle le film doublé trompe. Non seulement les lèvres qui remuent sur l'écran ne sont pas les lèvres qui prononcent les paroles qu'on entend, mais l'espace lui-même devient illusoire. En tournant en son direct on ne peut pas tromper sur l'espace : on doit le respecter, et en le respectant on offre au spectateur la possibilité de le reconstruire, parce qu'un film est fait d'« extraits » de temps et d'espace. On peut aussi ne pas respecter l'espace que l'on filme, mais alors on doit offrir au spectateur la possibilité de comprendre pourquoi on ne l'a pas respecté, et non pas, comme cela se fait avec des films doublés, transformer un espace réel en un labyrinthe confus et donner au spectateur cette confusion dans laquelle il ne peut plus se retrouver. Le spectateur devient un chien qui ne réussit plus à retrouver ses petits.

Question : *En somme, le son direct n'est pas seulement un choix technique, mais idéologique et moral : il change tout le film et il change surtout le rapport qui s'établit avec le spectateur.*

Huillet : Il faut pourtant ajouter ceci : quand on arrive à la conclusion qu'on doit faire un film comme cela, on se coupe de l'industrie, plus ou moins complètement. Si on refuse de tourner en son-témoin, si on refuse de faire doubler son film, si on refuse de prendre tel ou tel acteur parce qu'on pense qu'il y a chez certains trop de richesse et qu'il est absurde d'utiliser toujours les mêmes têtes, c'est fini. On se coupe complètement. En fait, la principale raison du doublage des films est une raison industrielle : ce n'est qu'en acceptant la dictature du doublage que l'on peut introduire dans un film deux ou trois vedettes de pays différents.

Straub : Et le résultat est un produit international, une chose privée de parole, à laquelle chaque pays prête sa langue respective. Langues qui n'appartiennent pas à ces lèvres, paroles qui n'appartiennent pas à ces visages. Mais c'est une marchandise qui se vend bien. Tout devient illusion. Il n'y a plus aucune vérité. A la fin, même les idées et les sentiments deviennent faux. Par exemple, dans *Allonsanfan*, et je parle de ce film parce que ça ne vaut pas la peine de parler de ceux de Pétri ou de Lizzani, il n'y a pas un seul moment, pas un seul instant où il y ait un sentiment humain, vrai. Même pas par erreur, même pas par hasard. C'est un film ferroviaire. Il n'y a dedans que l'illusion des romans-photos que l'on achète dans les kiosques de gare.

Question : *Beaucoup de cinéastes identifient l'esthétique internationale à l'esthétique populaire et acceptent doublage, vedettes de différents pays et tout le reste, parce qu'ils pensent que c'est le seul moyen de faire des films populaires.*

Straub : L'esthétique internationale est une invention et une arme de la bourgeoisie. L'esthétique populaire est toujours une esthétique particulière.

Question : *Pour la bourgeoisie, il n'y a pas d'art qui ne soit universel. L'esthétique internationale est comme l'espéranto.*

Straub : Exactement. L'espéranto a toujours été le rêve de la bourgeoisie.

CINEMA, MUSIQUE, TRAVAIL

Question : *Votre prise de position contre un certain usage du doublage peut paraître plus claire pour les lecteurs de notre revue* (Gong), *si nous prenons comme exemple des films musicaux, des films où l'on voit des gens jouer de la musique.*

Straub : Un film musical ne peut faire autrement qu'enregistrer, en même temps, des sons et des images. Si l'on voit des musiciens travailler devant la caméra et produire des sons, cela n'a aucun sens de remplacer par d'autres sons ceux que nous voyons.

Huillet : On ne peut pas séparer le travail de son résultat.

Question : *Le problème est que dans ces films, surtout dans les films de musique pop, le son direct est utilisé comme un son doublé. Il y a cinq caméras et des magnétophones, mais tout est tellement morcelé, manipulé, monté, que le son et les images peuvent être continuellement déplacés, pourvu qu'il y ait synchronisme. Ainsi, des sons « vrais » et des images « vraies » établissent entre eux un rapport faux. Dans ces films la musique n'est pas montrée comme un travail mais comme un spectacle.*

Straub : La musique est un travail exécuté par l'homme que l'on est en train de filmer. On peut, par exemple, faire entendre un orchestre qui se trouve hors du champ et ne jamais le montrer. C'est ce que nous avons fait avec *Moïse et Aaron :* l'orchestre avait été enregistré avant le tournage. Mais si l'on fait voir un chanteur qui chante ou un musicien qui joue de son instrument, on ne peut pas remplacer les mesures qu'ils exécutent. Si on le fait, tant pis. Tant pis surtout pour le spectateur. Par exemple *One plus one*, le film de Jean-Luc Godard, qui montre les Rolling Stones répétant leur musique, se trompant, recommençant tout, est, musicalement, un film sérieux. C'est, dans le genre, le seul bon film que nous ayons vu, mais, naturellement, nous n'avons pas tout vu. Il y a peut-être d'autres films qui sont tout aussi bons.

Question : *Vous avez fait un film en langue allemande :* Chronique d'Anna-Magdalena Bach, *qui a aussi été programmé à la télévision italienne, et qui est précisément un film sur des musiciens au travail.*

Straub : Il s'agissait de filmer des morceaux de musique de Bach : morceaux de musique religieuse, pour clavecin, pour orgue, pour orchestre. Nous avons filmé ces morceaux de musique en faisant voir, toujours, tous ceux qui l'exécutaient, du début à la fin. Nous n'interrompions pas, ne découpions pas avec des détails : si un chœur chantait, on voyait le chœur tout entier. On suivait une pensée du début à la fin et le tout était offert comme un bloc de construction, comme une architecture musicale ; le spectateur, s'il le voulait, était libre de promener son regard d'un détail à l'autre ; nous, nous montrions l'entière architecture.

Question : *La musique de Bach, qui est au centre de la* Chronique, *est aussi présente dans beaucoup de vos films. Pourquoi Bach ?*

Straub : Nous avons beaucoup travaillé sur Bach. C'est le musicien que nous connaissons le mieux, à part Schœnberg. Il représente la fin d'une certaine civilisation chrétienne occidentale. Avec sa mort, en

Allemagne, en 1750, commence une autre époque. Bach nous intéresse pour les mêmes raisons qui faisaient qu'il intéressait Brecht. Brecht disait : « Une bonne musique ne doit pas faire monter la température de celui qui l'écoute. » Il trouvait en Bach sa musique presque idéale, une musique qui laisse toujours l'auditeur, le spectateur, froid et libre de suivre une pensée, de se servir de sa tête pour suivre des lignes qui continuent et s'interrompent : un tissu musical dialectique. La musique de Bach est une des musiques les plus dialectiques qui soient. On y trouve, en outre, souterraine, une énorme violence. Je crois qu'il est important que les jeunes d'aujourd'hui aient la possibilité d'entendre Bach comme il écrivait, tel qu'il était exécuté à son époque, puisque aujourd'hui on entend beaucoup de disques qui commencent par trois ou quatre mesures de Bach et qui finissent dans le brouillard. Je suis convaincu que ces disques doivent leur succès à ces trois ou quatre mesures, et non à leur brouillard...

Huillet : Tout cela ne veut pas dire que la musique de Bach est froide.

Straub : Non. C'est une musique très chaude qui, paradoxalement, laisse la tête froide.

Question : *Dans le scénario de la* Chronique *il y a comme introduction, une phrase de Charles Péguy : « Faire la révolution, c'est aussi remettre en place des choses très anciennes mais oubliées. »*

Straub : C'est la phrase d'un poète socialiste. Elle se réfère à Bach, à certaines choses de son époque que pour nous, contemporains, il était impossible de voir, parce que, entre eux et nous, entre nous et la fin de l'époque baroque, il y avait tout le romantisme, c'est-à-dire une époque qui avait dénaturé la musique de Bach et ne permettait plus qu'on l'entende comme Bach l'avait écrite et rêvée. On exécutait, par exemple, un simple chœur de Bach, une cantate, une musique d'église avec 250 musiciens, alors que Bach avait à l'esprit un maximum de trois enfants par voix. Donc, un chœur simple, qui est composé de quatre voix (sopranos, contraltos, ténors, basses) était exécuté à l'époque de Bach par un maximum de 12 enfants, et non par 250 musiciens. Remettre en place ces choses oubliées signifiait pour nous donner au spectateur l'occasion d'entendre cette musique avec les moyens pour lesquels Bach l'avait matériellement écrite.

Il n'y a jamais eu une « autobiographie » de Bach. Anna-Magdalena, qui était sa seconde femme, n'a jamais écrit une ligne sur lui. Elle n'a écrit qu'une seule lettre, après sa mort, et même pas de sa main : elle l'a dictée à un copiste, elle était adressée à un conseiller municipal de la ville et demandait des sous. Les lettres que lit l'actrice n'ont pas été écrites par Anna-Magdalena, mais par Bach. Pour nous, le seul point de vue possible pour regarder Bach était un point extérieur au musicien dont on racontait la vie, qui fut en même temps un point de vue contemporain. Un point de distance, mais aussi de sympathie, d'approche. Ce ne pouvait être que celui d'Anna-Magdalena, parce que c'était un point d'amour.

Question : *Le cinéma et la musique se ressemblent beaucoup, un film ressemble plus à une partition musicale qu'à un roman, un tableau ou une photographie.*

Straub *:* C'est pour nous une vieille histoire. Le cinéma semble être l'art de l'espace. En réalité, il est l'art du temps. On travaille avec des blocs spatiaux pour construire une réalité temporelle. Et l'art qui travaille le plus avec le temps, c'est la musique.

Question : *Quand on parle de vos films, on s'aperçoit que les gens qui les comprennent le mieux sont des musiciens. Même les critiques les plus intéressantes que j'aie lues ont été faites par des gens de musique et non de cinéma. Je pense à Stockausen et à ce qu'il a écrit à propos de votre premier film* Machorka-Muff *qui n'est pas un film sur la musique.*

Straub : Machorka-Muff est un court métrage d'environ 18 minutes : il raconte l'histoire exemplaire d'Erich von Machorka-Muff, ex-colonel de la Wehrmacht (l'armée hitlérienne) qui est rengagé dans la nouvelle armée de 1957. De la fin de la guerre jusqu'à cette époque-là, les Allemands avaient eu le privilège de n'avoir aucune armée, aucun service militaire. Le colonel devient général. Stockhausen vit le film et écrivit un texte. Depuis, j'ai vu Stockhausen plusieurs fois. J'avais l'intention de lui donner le rôle principal, celui du joueur de billard, dans notre second film : *Non réconciliés*, que nous avons trié du roman d'Heinrich Böll : *Billard à 9 heures et demie*. Je le lui ai demandé, mais il n'a pas voulu accepter parce qu'il était trop paresseux pour apprendre à jouer au billard. Ensuite, il a vu le film et il lui a plu.

Question : *En 1972, alors que vous projetiez déjà de faire* Moïse et Aaron, *vous avez réalisé un court métrage de 15 minutes intitulé :* Introduction à la « musique d'accompagnement pour une scène de film » d'Arnold Schœnberg. Existe-t-il un rapport entre ce film et Moïse ?

Straub : Non. Il établit seulement nos rapports avec Schœnberg en tant qu'homme, avec son travail de musicien, sa mentalité. Dans ce court métrage, il y a un commentaire musical, le contraire de ce que nous faisons d'habitude, l'opposé de *Moïse et Aaron*, et la musique choisie pour ce commentaire est la seule musique que j'aie pu me permettre de choisir. C'est un morceau choisi par Schœnberg lui-même, et qui a pour titre : *Musique d'accompagnement pour une scène de jeux de lumière.* Il faut savoir qu'avant 1933, c'était la manière dont on définissait les cinémas en Allemagne : jeux de lumière.

Dans le film sont lues deux lettres que Schœnberg avait écrites à Kandinsky, le peintre : lettres violentes parce que Kandinsky n'avait pas compris ce qu'était l'antisémitisme en Allemagne. Il y a un texte de Brecht qui contredit et complète les affirmations de Schœnberg, et en plus de ces textes, il y a la musique, cette musique que Schœnberg avait pensée et écrite comme une musique pour film, l'accompagnement musical d'un film qui n'existait pas, dix minutes de musique pour un film tel qu'il l'imaginait à cette époque.

TERRORISME, CINEMA, POLITIQUE

Question : *On vous accuse souvent de faire du cinéma terroriste à l'égard du public. On dit : les films de Jean-Marie Straub et Danière Huillet sont très beaux, mais inutiles, parce qu'ils sont contre le public et ne tiennent pas compte du public.*

Straub : Les gens qui affirment cela sont des imposteurs. Nous pouvons à la rigueur accepter l'étiquette de films terroristes : mais nos films, s'ils le sont, n'exercent pas ce terrorisme contre le public, contre l'industrie cinématographique, contre cette bande de maquereaux qui s'arrogent le droit de décider des goûts du public. Et les films faits pour le compte de ces maquereaux ne sont jamais un cadeau pour le spectateur, mais un cadeau pour ceux qui les font et les produisent : un profit. Ce sont des films malhonnêtes qui imposent, par la violence, des sentiments qui n'ont plus rien à voir avec la réalité et la vie quotidienne. Nos films sont toujours pensés pour un public. Et chacun de nos films est différent de l'autre parce qu'il s'adresse à un public différent. *Machorka-Muff*, notre premier film, s'adressait aux gens que nous voyions quand nous vivions en Allemagne. C'était un court métrage d'accompagnement pour n'importe quel western américain, bon ou mauvais, et il voulait toucher surtout les jeunes condamnés à faire le service militaire, qui allaient au cinéma le samedi soir. *Leçons d'histoire* était lui aussi un film en langue allemande, pensé pour le public mélangé de la télévision, et il est passé sur les ondes. C'était une réflexion sur l'histoire, sur la langue de Brecht et, en même temps, une proposition de ce que peut être un film de télévision. Il a atteint son public, tout comme la *Chronique*, qui est passé trois fois à la télévision allemande. Ensuite, il y a *Othon*. Le public pour lequel nous l'avons imaginé et tourné était un public de langue française qui n'avait jamais entendu parler de Pierre Corneille. *Othon* est une tragédie de Corneille de 1664, et le film n'était certainement pas pensé pour les étudiants, qui connaissent Corneille, ou pour la bourgeoisie qui croit savoir ce qu'est Corneille. C'était un film fait pour les paysans et les ouvriers qui ne connaissaient pas cet écrivain, un des plus riches et des plus dialectiques de la langue française. *Othon* a été le seul de nos films à n'avoir pas atteint son public, parce que la télévision française s'est refusée à le passer. Là, nous avons échoué. Pourtant *Othon* est passé sur la deuxième chaîne de la télévision allemande, en version originale française, avec sous-titres allemands. De cette façon, il a au moins couvert ses frais. Nous travaillons jusqu'à deux années entières, après qu'un film soit terminé, pour qu'il puisse être vu. *Non réconciliés*, bien qu'il n'ait pas été pensé pour le public italien, est passé à la télévision en Italie, en version originale allemande, avec sous-titres italiens, et il a été vu par 300 000 personnes. Pour nous c'est énorme. Nous ne rêvions pas mieux. Nous ne sommes par des rêveurs totalitaires comme les fonctionnaires de la R.A.I. qui veulent, avec chaque film, toucher 20 millions de personnes. Je pense qu'on doit aussi faire des films pour des minorités, parce qu'on peut espérer qu'elles seront, comme dit Lénine, les majorités de demain.

Question : *Depuis plusieurs années, vous vivez en Italie. C'est une réalité que vous connaissez.*

Straub : Le prochain film que nous espérons tourner sera notre premier film en langue italienne. Nous attendons une réponse de Franco Fortini, et s'il accepte, nous le réaliserons. Il n'aura de sens que s'il passe à la télévision, parce que c'est un film qui s'adresse à un public de langue italienne qui voit la télévision.

Question : *Que pensez-vous du cinéma italien ?*

Straub : Pour moi, il y a seulement deux choses. D'une part, je respecte le travail de Michelangelo Antonioni. D'autre part, comme proposition absolument opposée, comme insertion différente, les films faits par le groupe d'Anna Lajolo, Alfredo Leonardi et Guido Lombardi. Et puis, nous espérons encore beaucoup dans le travail de Marco Bellocchio. Des

autres cinéastes, surtout de ceux qui sont très connus, je peux dire seulement que, dans leur travail, ce sont des irresponsables. De toutes façons, ce n'est pas à moi de jouer les juges ou les prophètes. Je ne connais pas tout, ni de l'underground, ni du cinéma industriel. Pourtant, je vois pas mal de films et ce que je vois me fait chaque fois plus peur. En tout cas, ce sont les messieurs qui ont choisi de travailler dans l'industrie qui font le plus grand mal.

Question : *Parmi les cinéastes qui travaillent en dehors de l'industrie, il y a souvent le parti pris de s'enterrer de ses propres mains. Je crois que l'on doit exploiter sous les espaces qui restent encore libres, sans renoncer à l'intégrité de ce qu'on veut dire.*

Straub : Ce n'est pas à moi de juger ceux qui ont refusé de travailler dans l'industrie. Je peux seulement te dire que les espaces que nous essayons d'utiliser (je ne veux pas dire exploiter, je ne crois pas qu'on ait le droit de dire : nous voulons exploiter un espace), ce sont les rares espaces que laissent les télévisions. Mais nous n'avons, en revanche, pas la moindre possibilité, pas la moindre envie de nous insérer dans l'industrie de la distribution. On paie un prix que nous connaissons, et nous ne voulons pas le payer. Cela n'a pas de sens, si on a en tête de faire un film sur la culture paysanne, de le faire en acceptant un Mastroianni pour le rôle d'un paysan italien. Le film sera jeté dans les salles et il aura un public, mais ce ne sera pas le film qu'on voulait faire, ce sera une chose complètement différente. Alors, pourquoi ? Nous travaillons en dehors de ce monde parce que c'est un monde pourri. Je trouve anormal, immoral, monstrueux et absurde de faire un film où on n'est pas libre d'avoir le temps nécessaire pour travailler scrupuleusement ; où on n'a pas la possibilité de choisir les choses justes, où on ne peut pas payer soi-même et les autres normalement, avec des sommes qui sont déjà en elles-mêmes très supérieures à celles que l'on paie à des ouvriers normaux ; où on soit obligé de payer à Marlon Brando ou Tonino delli Colli des sommes faramineuses. Il n'y a pas de raison de faire un travail qui est aussi un plaisir, avec les méthodes d'un système qui détruit tout le travail, et aussi le plaisir. Ces méthodes sont à détruire.

Huillet : Moïse et Aaron est un film coûteux, qu'aucun producteur de cinéma n'aurait accepté de réaliser. Le financement du film, nous l'avons construit patiemment et laborieusement, de cette manière : une petite partie de la télévision française, une du secteur expérimental de la télévision italienne, environ la moitié de la troisième chaîne de télévision allemande et un apport, pas en liquide, de la télévision autrichienne qui correspond à une somme énorme parce qu'il couvre les frais d'enregistrement à Vienne (6 semaines), le chœur (66 personnes) et l'orchestre (100 musiciens). Le film a coûté 180 millions de liquide. Si on ajoute l'apport des Autrichiens, on arrive à 350 millions de lires.

Straub : On a pu se limiter à ce chiffre, parce qu'il n'y a pas les salaires que l'on paie aux vedettes. Tout l'argent a servi au film. Le chef d'orchestre, pour six semaines à Vienne, quatre semaines dans les Abruzzes, et une semaine de mixage, a eu 7 millions et demi de lires. Tous les techniciens étaient payés au tarif syndical.

Huillet : Il faut ajouter que préparer un film signifie aussi ne pas perdre de temps au tournage, ne pas faire attendre les gens, parce qu'on doit chercher des choses que l'on n'a pas cherchées avant...

Straub : ... ne pas attendre un acteur qui arrive en retard. Produit selon les méthodes du cinéma industriel, *Moïse et Aaron* aurait coûté plus d'un demi-milliard, si l'on ajoute le salaire du monteur (le film, c'est nous qui le montons) et celui du réalisateur, réalisateur-travailleur, et non réalisateur-vedette.

Extraits de l'entretien paru
dans la revue de musique italienne
Gong. Les questions sont posées par
Enzo UNGARI.
Traduit par Marianne DI VETTIMO.

Sur la musique

Questions à Michael Gielen

Question : **Qu'est-ce qui vous a davantage attiré : collaborer à un film ou travailler la musique de Schœnberg ?**

Gielen : Les deux, n'est-ce pas. Ce morceau, contre la « facture » duquel j'ai eu d'abord de profondes réserves, j'ai appris des Straub à le connaître. La clarté et la grandeur de la représentation musicale-dramatique, je ne m'en suis rendu compte qu'à travers un processus long et douloureux — et je ne m'y serais pas soumis sans la foi des Straub en l'œuvre. Et si justement l'analogie Bach-Schœnberg m'est devenue claire, le **Bach**-film n'y est pas pour rien. Malgré une maigre connaissance de la partition, il m'est apparu évident que c'est une des œuvres les plus importantes non seulement de notre temps, mais de l'histoire de la musique en général. Elle appartient à la même catégorie que la **Passion selon saint Matthieu** de Bach. Là-dessus, je n'ai absolument aucun doute. Et le travail particulièrement approfondi sur ce matériau m'attirait. Ce travail était nécessaire, ne serait-ce que pour la raison qu'il fallait arriver à une image qui soit utilisable de façon aussi multiple que dans ce cas. Cela fut particulièrement difficile, rendit nécessaire beaucoup de travail supplémentaire, car il n'existe au juste qu'une « particelle » (brouillon de partition). Schœnberg n'a jamais entendu la musique, Wilfried Zillig et Scherchen ont figé cette particelle en partition. On a dû admettre qu'il y a là tout un tas de sources d'erreurs. Il a fallu se retrouver dans le matériau, partie avec notre savoir, partie avec notre oreille, pour éclaircir ce qu'il doit en être dans chaque cas particulier. Ainsi je ne me suis pas seulement trouvé devant le problème de monter un opéra, mais aussi de mettre sur pied un texte musical), ce qui pour des représentations futures pouvait devenir important.

Tandis que la première des **Soldaten** de Zimmermann était encore une sorte de coup d'audace où, par enthousiasme pour une œuvre, je voulais, quelles que soient les circonstances, en venir à bout (ce qui d'ailleurs arriva), le travail sur **Moses und Aron** est devenu un véritable tournant dans ma vie : avec la solution technique d'une tâche infiniment difficile et d'une interprétation musicale, la possibilité était offerte d'examiner de façon critique et de représenter de façon exemplairement valable, pour la première fois, un texte fondamental pour notre temps. Là aussi il s'agit, en ce sens, d'une première. Cela dit avec tout le respect dû au grandiose travail de pionnier de Rosbaud.

Question : **Mais quelle était la raison, pour les Straub, de s'adresser à vous ?**

Gielen : Eh bien ! ils cherchaient avant tout quelqu'un qui soit sincère, qui ne cède pas intérieurement, qui ne s'autorise aucun laisser-aller, qui possède l'amour du détail et qui soit aussi un peu possédé par le rigorisme, pour mener à bien un tel projet. Car seuls les Straub savaient combien cela serait dur. Moi-même je ne le savais pas précisément. Je n'avais encore jamais collaboré à un film. Je considérais même d'abord l'idée que les parties dans lesquelles des chanteurs ou le chœur sont à l'image seraient reportées en direct et en synchrone sur la bande préalablement enregistrée avec le reste, comme autant dire irréalisable. Mais il n'y avait absolument aucune autre solution, elle a donc dû être rendue possible.

Question : **Quelle est la différence entre le disque et le film ?**

Gielen : Le disque est un pur produit de studio, en stéréo à huit canaux avec réverbération artificielle, et le film est en mono à quatre canaux et aussi sec qu'il est possible, parce que les Straub et leurs techniciens du son avaient découvert, en faisant des essais, que la réverbération naturelle du studio de la radio de Vienne correspondait à peu près à la réverbération de l'arène à Alba Fucense, où on a tourné. Elle est faible, mais tout à fait sensible et pour moi pleinement suffisante, parce que : plus il y a de réverbération, plus ça sonne joli, mais moins c'est net. Si vous parlez de perfection, alors j'ai ressenti dans cette production, comme l'une des tâches les plus importantes, la netteté, le dessin et l'audibilité des structures musicales. Cela a passé pour moi, et passe pour moi en général, toujours avant l'opulence sonore. Si un ton se présente, il est le bienvenu ; mais je n'entreprendrai pas de grands arrangements pour produire un ton qui n'est pas donné d'avance dans la partition.

Question : **Mais le film des Straub déborde ces sons donnés d'avance par la partition, lorsque par exemple on entend la toux des chanteurs ou le beuglement du bétail qui est amené dans l'arène.**

Gielen : C'est que c'est un film sur Moïse et Aaron, et s'il est tourné en plein air, alors les bruits qui se trouvent là doivent naturellement être conservés sur la piste sonore du film. Ce n'est justement pas une abstraction, mais une chose vivante. Le son du film se compose de la musique de Schœnberg et des bruits qui s'ensuivent. Ce serait absurde, lorsqu'on regarde ces troupeaux affluer dans l'arène, si l'on n'entendait que la musique de Schœnberg et pas les bruits des troupeaux. Je trouve que ces bruits sont appropriés également à d'autres endroits. Un « raffinement » particulier est perceptible lors du sacrifice des quatre vierges : on entend là des cigales qui superposent à toute la musique une piste sonore de très hautes fréquences. C'était difficile au mixage : à savoir, rétablir la relation entre les bruits et la musique de façon que les bruits soient présents mais ne gênent jamais la musique. Je ne partage donc pas l'opinion, par exemple, de techniciens du son puristes (ou de critiques musicaux dans des journaux ouest-allemands) qui y ont vu quelque chose d'impur, d'irrésolu, de faux.

Question : **Une objection qui a été soulevée par des critiques musicaux dilettantes, en tant que ce sont des critiques de cinéma, a visé à reprocher à Straub un manque d'imagination, à cause de l'utilisation de film noir ou blanc à certains endroits.**

Gielen : Du film noir ou blanc apparaît lorsque ce que Schœnberg écrit n'est pas représentable par l'image. Ou lorsque ce que l'on pourrait montrer serait une pure répétition. Par exemple, le long chant des « Soixante-dix anciens à la fécondité » est représenté par le long plan sur la torche, qui symbolise cela de façon grandiose. Si au lieu de cela c'est le chœur qui était montré, cela deviendrait automatiquement une sorte de représentation purement concertante. Pourtant, le chœur jusqu'alors n'a jamais été représenté ainsi. Certes, on ne cherche jamais à faire comme si le peuple israélite se trouvait réellement dans le désert, on montre au contraire le chœur de la radiodiffusion autrichienne en costumes, et dans une représentation du peuple israélite dans un opéra de Schœnberg dans un film. On ne ment justement jamais. Et dans le même sens, on ne ment pas là où ce qui est dans la partition n'est pas montrable : c'est pourquoi Straub utilise du film noir et du film blanc, du moins je le suppose.

Les coupes, le montage du film — ses images : cela correspond rigoureusement à la structure musicale. C'est quelque chose que les critiques musicaux des quotidiens allemands ont malheureusement omis de voir (et d'entendre). Car la connaissance de la partition des Straub est parfaite, ils ont des oreilles infaillibles, ils connaissent le morceau par cœur d'arrière en avant et d'avant en arrière, et pas seulement le texte, mais justement aussi les rythmes et les notes. Des conversations et des échanges de lettres ont eu lieu entre nous des mois durant, pour déterminer les endroits de coupe musicalement nécessaires, qui résultent de l'analyse de la technique du motif de Schœnberg. C'est parfois, dans une partition dodécaphonique, très dur à déterminer, parce que les mêmes trois notes appartiennent aussi bien à la série qui se termine qu'à la série qui commence. Bien que les Straub aient un sens extrêmement fin de la direction où va le courant musical, ils se sont toujours laissé conseiller lorsque j'étais d'avis qu'on devait couper ici ou là — ce sur quoi j'ai d'ailleurs aussi changé mon opinion à mesure que j'apprenais à mieux connaître le morceau dans le travail.

Question : **A supposer que quelqu'un soit venu vous voir, qui aurait eu le projet de faire de l'opéra quelque chose dans le style de Cecil B. De Mille...**

Gielen : Alors, je n'aurais bien évidemment pas participé.

Question : **Alors il doit donc y avoir eu pour vous une raison de dire oui dans le cas de Straub.**

Gielen : Oui, toutes les représentations que j'ai vues dans des opéras, je les ressens comme ayant échoué, à la mesure de l'impossibilité de ce que Schœnberg et sa musique réclament. Chacune était bonne, et telle meilleure que l'autre, mais par exemple cette orgie, la danse autour du veau d'or, n'est tout simplement pas représentable avec les moyens de l'opéra et avec le ballet. Le refus de l'orgie par Straub, cette chaste réduction à quelques images simples, en cherchant en plus à la faire représenter par des gens de façon non professionnelle — où l'on voit par exemple simplement : ça c'est cet assistant qui s'est déshabillé et qui porte dans ses bras une de ces jeunes filles, — c'est cependant si clair, et suffisamment clair pour ce qui est dit dans la musique (le sexe n'est exprimé que par la négation). Ou bien un autre exemple : la scène de suicide. Naturellement, on sent qu'en dehors de l'image il y a le matelas sur lequel vont tomber ces gens qui se précipitent de la hauteur. Pourtant, c'est une image très forte, de gens qui naturellement ne se tuent pas, et qui ne sont pas des acteurs, mais me montrent cependant une scène de suicide. Par ce mode de la représentation dans le film de Straub, je ne suis pas gêné dans l'écoute de la musique, au contraire : je vois quelque chose qui est identique et en contraste avec la partition de Schœnberg. Cela se rapproche beaucoup plus d'une possible représentation de cette partition en soi irreprésentable, qu'une orgie d'opéra avec abondance d'épanchements. Pensez à la danse dans le film de Straub. Ce sont des danseurs de métier, mais cela donne l'impression que c'est fait de façon non professionnelle. Cela répond tout simplement au fait que ce sont des bouchers qui dansent là.

Je suis par exemple d'avis que l'analyse géométrique du premier acte — le deuxième acte est construit à l'inverse — et le mode de déplacement et de mouvement de la caméra s'approchent de très près, par leur constructivisme, de la facture de la partition. Au premier acte, je crois, il n'y a en gros rien à toucher. Je trouve qu'il est aussi magistralement analysé dans le film de Straub que la musique de Schœnberg est magistrale. Pour le deuxième acte, je viens de dire mon opinion, bien que je puisse concevoir qu'il peut y avoir d'autres opinions, très énergiquement défendues, sur la partie orgie, représentable de façon très problématique. D'autre part, les deux grandes irruptions — ces panoramiques sur la vallée du Nil et les troupeaux qui déferlent dans l'arène — éveillent et véhiculent en moi un sentiment de délivrance tel que je n'en ai presque jamais encore vécu, et jamais dans un film. Comment peut-on dire que Straub n'a pas eu d'idées ? Il a l'idée d'une forme, il a eu l'idée d'une œuvre d'art qui est analogue à celle de Schœnberg, mais n'est pas la même.

Question : **Vous avez parlé au début, en vous référant à vous et à Straub, de rigueur.**

Gielen : Ce que j'appelle rigueur, c'est seulement la sincérité envers ce qu'on s'est proposé, et : ne pas céder. Je ne suis pas un type réellement fort, et j'ai aussi tendance parfois à faire les choses approximativement. Mais c'est pour moi l'importance de la relation aux Straub : ils sont quelque chose comme une conscience vivante pour ce qui est de la musique. Seulement deux fois jusqu'à présent, j'ai ressenti cette « conscience supérieure » au-dessus de moi, exercée par des non-fanatiques : une fois par Bergman dans le **Rake** à Stockholm, puis ici par la connaissance de la partition des Straub. Au point où nous en sommes, ils préféreraient détruire leur projet cultivé pendant quinze ans que de retirer la dédicace à Holger Meins, devenue importante pour eux.

(Conversation menée par Wolfram SCHUTTE pour **epd-informationsdienst/Kirche und Film/Mai 1975.** Traduction de Jacques Aumont.)

La famille, l'histoire, le roman

par
Louis Seguin

Jean-Marie Straub et Danielle Huillet conduisent depuis plus de dix ans une entreprise difficile : diviser en deux l'unité apparente, naturelle, du récit. Ce travail n'est pas solitaire. Le Visconti de *Senso* déjà puis, plus récemment, le Comencini de *Delitto d'Amore*, film gravement mésestimé parce que trop vite renvoyé à la malédiction confuse du commerce, ont montré que la cohérence de la fiction dissimulait une contradiction du romanesque et du réel. Ni les exploiteurs ni les exploités ne peuvent mener à terme, au lien et à la satisfaction du dénouement, les « histoires d'amour » proposées par une idéologie qu'ils ne maîtrisent pas, qu'elle leur « appartienne » ou qu'ils la « subissent ». Il s'agit de renvoyer le romanesque à une réalité des rapports sociaux qui le détruit.

Le propos de Straub et Huillet est toutefois différent. Depuis Heinrich Böll (*Nicht Versöhnt*) jusqu'à Schœnberg (*Moïse et Aaron*), en passant par Bach (la *Chronique*), Corneille (*Othon*) ou Brecht (*Leçons d'histoire*), ils ne se contentent pas de mettre en parallèle un double récit, dont le premier, celui du texte adapté, serait renvoyé à l'ordre du fictif tandis que le second, celui du film, serait préservé par sa vraisemblance, mais de distribuer une fiction de type nouveau, une fiction critique et dont le référent serait absent. Car Straub et Huillet ne jouent dans leurs films aucun des rôles judiciaires que s'attribue, en contrecoup d'une certaine « politique », la vertu hypocrite de l'auteur. Ils ne sont ni juges ni témoins, favorables ou méfiants, mais critiques. De là la faveur ou la défaveur singulières dont cette « intervention », parmi d'autres, fait la preuve et que leur témoigne l'autre discours critique, celui qui écrit ou qui parle.

Cette intervention donc, cette intrusion qui se glisse, quitte à en déchirer encore le tracé, dans cette pratique qui l'accueille, se frayera elle aussi un chemin double, dont les routes ne se croiseront que pour se contredire. Elle s'en prendra à deux films, à deux catégories du romanesque et à deux aventures de la théorie.

Premièrement, à propos de la *Chronique d'Anna-Magdalena Bach*, elle montrera ou plutôt, car il faut être aussi modeste que le permet, en l'occurrence, la coutume, elle essaiera de montrer le « rôle » qu'y tient, car il s'agit bien d'un rôle, d'un acteur parmi les autres, le concept de « roman familial » tel que Freud l'a inventé puis mis à l'œuvre, de façon parfois surprenante, dans sa propre analyse.

Ensuite, à propos de *Moïse et Aaron*, elle s'en prendra à un autre type de romanesque. Marx le découvre dans les premiers paragraphes du *18 Brumaire de Louis Bonaparte* et l'appelle la « tradition », mais on peut lui donner un autre nom et parler de « roman historique ».

Précisons encore la couleur. Le travail de Straub et Huillet a, entre autres, pour objet le roman que se racontent, pour s'en faire écran, le sujet et la classe dominante. Son propos et non, répétons-le, son procès, car nous sommes loin de l'instance judiciaire, est de faire apparaître ce qu'il refoule, et comment il le refoule.

I.

Ainsi, d'abord, Freud et la *Chronique.*

Dans *Die Traumdeutung*, à propos de la « déformation » du rêve, Freud enquête, en quatre temps, sur une anamnèse personnelle. Il s'agit déjà d'un récit : le roman ne s'ouvre que sur un autre roman, sur ce que le sujet raconte aux autres dans son livre après avoir feint de se l'être raconté à soi-même, avec tous les subterfuges du genre, puisque le mystère y est prélude à la révélation d'un coup de théâtre à deux étages.

Le premier temps est, dit Freud, un « récit préliminaire ». Il expose une double (on ne sort décidément pas de la dualité) circonstance. Freud apprend, « au printemps de 1897 », que deux de ses collègues, professeurs à l'université de Vienne, veulent lui faire conférer le grade de « professor extraordinarius ». Il apprend aussi qu'un autre de ses collègues, son ami R..., vient de se voir refuser cet honneur. On lui a répondu que c'était impossible, « étant donné les tendances actuelles », en clair, parce qu'il est juif. Il rappelle encore qu'un autre professeur, N..., est dans le même cas.

Le second temps est le compte rendu systématique d'un rêve, dont Freud dit lui-même qu'il ne retient que ce qui l'intéresse. Ce rêve accouplait, terme à terme, deux pensées et deux images et les disposaient dans un rapport discursif, logique. Freud dit que la pensée et l'image « s'expliquent mutuellement ». Il ne cite que le premier couple :

La pensée : « Mon ami R... est mon oncle. J'ai pour lui la plus grande tendresse. »

L'image : « Je vois son visage devant moi, un peu changé. Il parait allongé, on voit très nettement une barbe jaune qui l'encadre. »

Le troisième temps forme le discours même de l'interprétation. Elle dessine, elle aussi, un enchaînement logique. Freud pense à son oncle réel, l'« oncle Joseph », et le rapprochement de cet oncle et de son ami l'indigne parce qu'ils sont moralement « différents » : l'oncle était un filou et l'ami est un honnête homme. La superposition de leurs images l'indigne. Il en donne une première explication, où intervient l'anecdote de l'autre ami refusé, N..., en renfort : la promotion de N... et de R... ne leur a pas été refusée pour des motifs « religieux » mais « moraux ». Il ne s'agit pas de leur état de « Juifs » mais de leur « personnalité ».

Cette première « interprétation » est aussitôt reconnue comme insuffisante. Freud reconnaît qu'il ne pense pas *vraiment* que ses amis soient malhonnêtes. Son rêve était au conditionnel. *Il aurait bien voulu.* Il désirait qu'« il en fût ainsi » et il dénie ce désir. Signe de ce déni : la « tendresse », « fausse et exagérée » précise-t-il, qu'il avait, dans son rêve, ressentie pour l'image ambiguë où se superposaient l'oncle et l'ami. Cette « tendresse » n'appartient pas au « contenu latent » du rêve, aux pensées qu'il recouvrirait. Elle leur est « opposée », elle appartient à l'ordre du discours et du savoir : de l'interprétation, et elle y tient un rôle puisqu'elle veut l'empêcher. Elle se confond avec l'intervention du déni dans le récit : elle veut y effacer l'injure et, dans le même mouvement, excuser l'« ambition » refoulée de Freud : « Je ne crois pas être ambitieux... »

Quatrième temps : « D'où peut donc venir l'ambition, dit Freud, que le rêve m'attribue ? » Réponse : du « souvenir d'enfance » et de ce qui le renvoie à sa « préfiguration » : la « prophétie ». A sa naissance, « une vieille paysanne avait prophétisé à (sa) mère, fière de son premier enfant, que ce serait un grand homme ». Plus tard, à l'âge de onze ou douze ans, « dans un café du Prater » où ses parents l'avaient emmené, un homme « qui allait de table en table et, pour quelques sous, improvisait des vers », avait composé sur lui un court poème et prédit qu'il « serait un jour ministre ». Et Freud ajoute : « Je me rappelle fort bien l'impression que me produisit cette seconde prophétie. C'était l'époque du ministère bourgeois. Peu de jours avant mon père avait rapporté à la maison les portraits des (ministres) et nous avions illuminé en l'honneur de ces messieurs. Il y avait même des Juifs parmi eux... »

De ces quatre temps on peut déduire, en se gardant d'ailleurs d'y imposer une trop étroite concomitance, quatre prémices à l'idéologie du « roman familial » :

Un : le rêve et le « roman familial » sont dans un rapport de symétrie, comme le latent et le manifeste : le rêve est le réel du roman et le roman le réel du rêve. Chacun, comme une chambre noire, présente l'image inversée de l'autre et le réel est l'agent de cette inversion. L'analyse, ainsi que Freud le précisera en opérant, dans la première de ses *Nouvelles conférences*, une révision de la *Traumdeutung*, est une orthologie, une mesure du récit ; elle est la dimension critique de la fiction.

Deux : le « roman familial » et sa chaine métonymique (le « souvenir d'enfance », le « souvenir écran ») dissimule le politique. Mais le politique fait retour aux extrêmes, au début et à la fin. La politique est ce qui dépasse de la fiction, ce qu'il laisse apparaître, sa marge. De même, l'analyse : « Il est curieux, dit Freud « en note », que, pendant ma veille, mes souvenirs se réduisent pour faciliter l'analyse. »

Trois : le « roman familial » fonctionne dans l'ordre du manifeste. Il démasque l'objet dans le sujet, le parlé sous le parlant. Le sentiment (la « tendresse », l'« ambition ») et la morale (le « scandaleux », le « malhonnête ») sont des masques dont la critique montre qu'ils glissent et se retournent (le sentiment est « faux » et « exagéré »). Ils ne sont plus des prédicats mais, si l'on veut, des « actants » à condition d'en déplacer le sens « structuraliste » (Tesniere, Greimas) pour y relever ce qui fait retour sur la pratique, ce qui ré-agit sur elle : l'idéologie. Le « roman familial », c'est la rentrée de la « tendresse » et de la « morale ».

Quatre : le « roman familial » est rigoureusement, linéairement, chronologique. Ses moments sont énumérés et datés. Freud commence *Ma vie et la psychanalyse* par : « Je suis né le 6 mai 1856, à Freiburg, en Moravie, une petite ville de la Tchécoslovaquie actuelle. Mes parents étaient juifs, moi-même suis demeuré juif. » La chronologie inscrit l'origine et la nécessité de l'être de classe. La chronique, c'est la politique qui ne dépasse pas sa partie immergée.

Dans le contrat qui liait Jean-Sébastien Bach au Conseil de la Ville de Leipzig, il était bien précisé que sa musique d'église ne devait pas être « trop théâtrale » ; et l'on connaît aussi la réaction de cette vieille luthérienne qui, entendant la *Passion selon saint Matthieu*, s'était écriée : « Dieu nous aide, c'est sûrement un opéra ! » La *Chronique d'Anna-Magdalena Bach* ne relève pas plus, ou tout autant, du théâtre musical que la *Passion*. Son organisation, son découpage, refuse les transitions et les soumissions de la hiérarchie. Le montage exclut les pauses et les liaisons. Il coupe et il règle. Straub annonçait : « Le film sera vraiment le contraire de ce que j'ai lu hier sur un panneau du « Theatiner Filmkunst » à propos du film sur Friedman Bach et que j'ai noté : « Sa musique et celle de son père donnent au « film une abondance de sommets musicaux impres- « sionnants. » Ma plus grande crainte avec le *Bach-film* jusqu'à présent, c'était justement que la musique ne créât des sommets sur le film : elle doit demeurer sur le même plan que le reste [1]. » Le film décourage l'alternance du narratif et du lyrique, du paroxysme et de la pause, de ce que l'habitude croit désigner lorsqu'elle parle de rythme, ou de dramaturgie. « Nous avons gommé, disait aussi Straub, toujours davantage jusqu'à ce que nous n'ayons plus de scènes, plus d'épisodes, mais seulement ce que Stockhausen appellerait des « points ». Tout ce qui sera montré, en dehors des exécutions musicales, ce sera des « points » de la vie de Bach. » Car il faut se méfier ici du naturel de la métaphore. Ce à quoi conduit cette pratique égalitaire n'est pas le « plat » (les « points » du film sont autant de soudures vives, de déchirures « grossièrement » — comme disait Walter Benjamin de Brecht — jointes) mais le « clos ».

Et c'est cette clôture, précisément, que décrit le « roman familial ». Le texte de la *Chronique*, on le sait, est un assemblage qui réunit le nécrologe de Philip-Emmanuel Bach, des comptes, des lettres et quelques apports de la tradition biographique ; c'est ensuite un assemblage au féminin, qui décentre le film de la figure de Bach lui-même, relativement effacée (« Tout le monde sait que Bach est mort depuis longtemps, dit Straub, et je n'ai pas l'intention d'essayer de donner l'illusion que j'ai réveillé Bach de la mort [2] »), vers la figure de sa seconde épouse ; cet assemblage enfin impose la dominante du film, il le surdétermine. L'assemblage et le déplacement prescrivent, en fait, un ordre de l'imaginaire : ils dépouillent la biographie de son apparence réaliste pour le rendre à la fiction. L'« histoire d'amour » entre Sebastian et Anna-Magdalena, que seuls désignent la féminité de la voix (mise en évidence par l'accent et débit qui brouillent, partiellement, sa lettre, sa littéralité) et de rares gestes (une main qui se pose sur une épaule, une regard, un retour au foyer où la petite Regina-Susanna accueille son père) est l'architecture de la fiction, du film, ce qui le constitue comme tel, l'enferme et le dirige, lui donne son « sens ». La géométrie freudienne où s'articulent le réel, le récit et le rêve (le rêve, ici, est, lui aussi déplacé, du côté de la mémoire, vers le « passé heureux » de Cöthen qu'évoque, au début du film, le premier allegro du *Ve Concerto brandebourgeois*), y impose la rigueur de sa symétrie et le déterminisme de son mouvement (Freud a plus d'une fois à répondre de l'idéologie déterministe, et, plus encore, le scientisme de certains de ses suivants). La *Chronique* est un cinéma d'intérieur où la Demeure, l'Eglise et l'Université sont autant de vases étanches qui emprisonnent jusqu'au son. Bach joue dans cette pièce fermée où le panoramique ne trouve pas d'issue. « Emmanuel, dit Anna-Magdalena, lui montra encore le nouveau bâtiment de l'Opéra à Berlin et la grande salle à manger dedans. Et il trouva que l'architecte avait réalisé ici un tour de force, à savoir : si quelqu'un dans un coin en haut murmurait quelques mots très doucement contre le mur, alors un autre l'entendait très distinctement qui se tenait dans le coin diagonalement opposé, et sinon personne au milieu

ni aux autres endroits n'entendait la moindre chose [1]. » L'extérieur est rejeté vers la nostalgie de la transparence, de la veduta et de l'insert. La *Chronique* est une analyse explicite, critique, de cette clôture où le lieu et le récit se redoublent.



Le sentiment lui-même appartient à cet ordre du fictif. Il est « faux ». Il ne relève pas du naturel mais de l'annotation ou du détail. Barthes parle de « la propension, dans les textes classiques, à fonctionnaliser tous les détails, à produire des structures fortes et à ne laisser, semble-t-il, aucune notation sous la seule caution du « réel [3]» . De là la monotonie manifeste du texte, son énumération égale des incidents, sa réserve, sa « bienséance ». « *Il fut aussi invité à Cassel*, dit Anna-Magdalena, *pour examiner et inaugurer en public l'orgue de la grande église et m'emmena avec lui pour ce voyage. Nous venions de perdre notre Christiane-Dorothea, âgée de deux ans et demi. Et bientôt la mort nous enleva encore notre Régine-Johanna, âgée de quatre ans, et le petit Johann-August-Abraham, deux jours après sa naissance* [1]. » Dans la voiture où il voyage avec son épouse seul est cadré Sebastian et seuls un regard rapide et un demi-sourire dénotent, à ses côtés, hors du cadre, la présence d'Anna-Magdalena. La direction des acteurs exclut l'expression. Le classicisme de son système de références néglige la réponse, l'échange, les recettes de la communication grâce auxquels s'étale, se diffuse (et quelquefois, s'exalte) la vraisemblance du sentiment. Au contraire du spiritualisme de Bresson où ce défaut, ce manque, se perd dans la transcendance de l'ailleurs, de l'Esprit ou du Divin, la réserve de la *Chronique* ne renvoie qu'à la sévérité du genre, à l'abstraction luthérienne du code familial. Dans la référence picturale de cette scène où Anna-Magdalena est au clavier, tandis que sa petite fille joue à ses pieds, la *Chronique* choisit Chardin contre Greuze. Contre les pièges préromantiques de la métaphore pathétique — qui appartient à la « nouveauté » de cet « art galant » contre lequel luttait précisément le vieux Bach — elle choisit la sécheresse de la métonymie, de juxtaposition signifiante. La mort des enfants, la mort du Prince électeur et le *Kyrie* de la *Messe en si* sont alignés selon la simple « convenance » de la succession. La « fausseté », voire l'« exagération » de la « tendresse » sont les attributs de sa matérialité ; ils sont les objets dont elle fait commerce, les cadeaux (la linotte et sa cage) offerts par le cousin Johann-Elias Bach.



Jean-Sébastien Bach est presque un homme sans visage ; ses portraits, presque tous hypothétiques, repeints, faux ou perdus ne sont que l'objet d'interminables controverses. Cette absence permet à la



Chronique de se défaire du faux problème de l'image et de sa ressemblance. Diderot notait, au *Salon de 1767*, que « le portrait ressemblant du barbouilleur meurt avec la personne, celui de l'habile homme reste à jamais. C'est d'après ce dernier que nos neveux se forment les images des grands hommes qui les ont précédés. » Et, deux ans plus tard, au *Salon de 1769*, les propos de La Tour lui permettaient de préciser : « Il n'y a dans la nature, ni par conséquent dans l'art, aucun être oisif. Mais tout être a dû souffrir plus ou moins de la fatigue de son état, il en porte une empreinte plus ou moins marquée. Le premier point est de bien saisir cette empreinte..., le second point est de (lui) donner la juste proportion d'altération qui lui convient. » L'absence d'une reproduction (Anna-Magdalena, elle aussi, est « sans portrait ») qui ne pourrait être interprétée aujourd'hui, sous la pression de l'humanisme idéologique, que dans le sens unique du psychologisme, permet de ne montrer de Bach que le costume (l'homme du XVIIIe siècle et les habits de sa condition) et le métier (le musicien Gustav Leonhardt). L'absence de tout réincarnation rend les personnages à la fiction des rapports sociaux.

La famille et le roman relèvent d'une même pratique de l'écriture. La *Chronique* expose la série des carnets, feuillets, titres et gravures dont se tisse le récit domestique. Elle s'inscrit, avec la musique, dans d'innombrables livrets. Du *Klavier-Büchlein* de Wilhelm Friedmann au *Klavier-Büchlein* d'Anna-Magdalena, les albums ne mêlent pas seulement les copies, les exercices et les pièces destinées aux concerts familiaux mais aussi, et jusqu'à les confondre (comme dans le cas de Sebastian et d'Anna-Magdalena), les graphies. La *Chronique* dit que la famille, on y écrit et ça s'écrit : « J'avais un nouveau petit livre de clavier que Sebastian avait commencé pour moi avec deux nouvelles suites. Et pour la foire de la Saint-Michel de l'année suivante, il fit graver dans le cuivre une telle suite, comme la première partita d'une méthode pour le clavier. C'était la première composition qu'il faisait imprimer [1]... » L'écriture puis la gravure mettent en ordre ; elles sont, comme l'analyse, une orthologie.

Le texte de la *Chronique* énumère ; le « roman familial » fait le compte des événements et des œuvres, des personnages et des répliques et les confond dans la monotonie du ressassement. Bach ne vieillit pas parce que ni l'énumération ni la répétition n'ont de prise sur le corps. La répétition est également une pédagogie : les *Klavier-Büchlein* sont destinés à l'apprentissage et au perfectionnement, à la redite et à la gradation. Elle reproduit enfin le modèle absolu que la *Chronique* montre et qui est *le* roman, *le* Livre, la Bible. La famille s'écrit sur la Bible, elle s'y dédicace et, en échange, le Livre lui fournit les matrices de ses aventures. Les égarements et les malheurs du troisième fils de Bach, Johann-Gottfried-Bernard, renouvellent la lettre de la parabole du Fils prodigue : « Comme aucune exhortation ni même aucune précaution et assistance affectueuses ne pouvaient plus suffire, alors le père doit porter sa croix en patience, et abandonner le fils dépravé à la seule pitié de Dieu, ne doutant pas que celle-ci entendrait sa plainte douloureuse, et enfin selon la volonté divine travaillerait ce dernier de sorte qu'il apprenne à reconnaître que la seule conversion ne peut être attribuée qu'à la seule et unique bonté de Dieu [1]. » Dieu et la Famille parlent et s'entendent parce qu'ils se renvoient la même fiction, le texte et les limites de la même loi et de la même morale.

Le paradoxe de la *Chronique* est de disposer, de mettre en scène cette clôture pour mettre en évidence ce qui la « dépasse » : la musique, la politique. Elle confronte le choix précis des œuvres (« J'ai, dit Straub, choisi la musique de telle sorte que nous ayons un exemple de chaque genre ») au corps du musicien. Le premier plan du film est cadré pour que rien ne soit perdu du travail de Leonhardt au clavecin et même, lorsqu'il est cadré en gros plan, son jeu, son mouvement est indissociable du mouvement de ses mains (on sait que Bach émerveillait par sa technique, sa « physique ») comme est indissociable la musique de ses instruments d'époque (orgues baroques, dont Bach était l'« inspecteur », violes, trompettes et anches du Concentus Musicus). Ce corps est ensuite asservi par la loi, par les corps de l'autorité, des bourgeois du Conseil et des universitaires. Le pouvoir n'est donné ni comme une fatalité ni comme l'adversaire abstrait d'une lutte mythique entre le Créateur et les Philistins, mais comme une contrainte matérielle. La politique, c'est ce qui apparaît dans les parenthèses, entre la musique et le roman, ce qui les dirige et les déchire lorsqu'ils lui échappent. La *Chronique* est une dialectique du débordement et de sa répression. Dialectique parfaitement concrète. La soumission du musicien à ses employeurs est une soumission à leur machine financière. Le travail, le corps, se vend ; c'est une valeur d'échange. « Ce Cantor ne fait rien [1] », dit un des conseillers. Et la *Chronique* d'Anna-Magdalena est aussi un livre de comptes où les thalers sont minutieusement additionnés et soustraits et où, en creux, apparaît la mesquinerie des autres, le refus de la « dépense ». L'archéologie de la *Chronique* n'est pas seulement une archéologie des meubles, des costumes, des églises et des instruments de musique, c'est d'abord une archéologie de l'économie et de sa monnaie.

Chronique d'Anna-Magdalena Bach



II.

Les premiers paragraphes du *18 Brumaire de Louis Bonaparte* ont une importance particulière (et sont, comme aujourd'hui les autres commentaires politiques de Marx, peu exploités pour des raisons sur lesquelles il faudrait par ailleurs revenir), parce que Marx y esquisse une théorie de l'imaginaire historique. Il y décrit le roman que se racontent non plus les sujets mais les classes, une classe précisément, la bourgeoisie.

Marx divise l'unité du problème en deux. Citant Hegel, il répète sa remarque « que tous les grands événements et personnages politiques se répètent pour ainsi dire deux fois ». Puis il ajoute : « Il (Hegel) a oublié d'ajouter la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce. » La bourgeoisie s'offre un théâtre et le dégrade.

« *Les hommes*, dit Marx, *font leur propre histoire.* » Puis il corrige : ce « faire » est une illusion. Il dit : « *Mais ils ne la font pas arbitrairement, dans les conditions choisies par eux, mais dans des conditions directement données et héritées du passé. La tradition de toutes les générations mortes pèse d'un poids très lourd sur le cerveau des vivants. Et même quand ils semblent occupés à se transformer, eux et les choses, à créer quelque chose de tout à fait nouveau, c'est précisément à ces époques de crise révolutionnaire qu'ils évoquent craintivement les esprits du passé, qu'ils leur empruntent leurs noms, leurs mots d'ordre, leurs costumes, pour apparaître sur la nouvelle scène de l'histoire sous ce déguisement respectable et avec ce langage emprunté. C'est ainsi que Luther prit le masque de l'apôtre Paul, que la Révolution de 1789 à 1814 se drapa successivement dans le costume de la République romaine, puis dans celui de l'Empire romain et que la Révolution de 1848 ne sut rien faire de mieux que de parodier tantôt 1789, tantôt la tradition révolutionnaire de 1793 à 1795.* »

L'idéologie fait retour. C'est aussi, ici, une pratique (et non un instrument) transitoire qui travestit puis dont on se débarrasse après usage : elle s'échange difficilement. La « phraséologie romaine » avait aidé à la « tâche d'une époque », à l'établissement de la « société bourgeoise moderne ». « Si peu héroïque que soit la société bourgeoise, l'héroïsme, l'abnégation, la terreur, la guerre civile et les guerres extérieures n'en avaient pas moins été nécessaires pour la mettre au monde. » Il fallait « maintenir l'enthousiasme au niveau de la grande tragédie historique tout en dissimulant (aux bourgeois) le contenu étroitement bourgeois de leurs luttes ».

Marx n'insiste sur l'« héroïsme » de ces circonstances et de cette évocation que pour lui opposer, par différence, son contrecoup, sa « parodie », son « spectre » tel que l'utilise la seconde Révolution bourgeoise, celle de 1848.

Il faut bien entendre pour ce qui va suivre que ce que Marx repose sur le champ de l'idéologie (alors que Freud analysait son propre cas, son corps, son « sujet ») n'est pas un mécanisme. L'idéologie, on l'a assez précisé, n'est pas l'outil que se forge une classe, mais sa manifestation : le discours qu'elle se tient et la loi qu'elle se donne. La figuration romaine ressuscitait le modèle « universel » du Droit romain.

On peut alors résumer :

— que l'idéologie de l'antique (ou, du moins, du passé) apparaît dans les « crises » historiques ;

— qu'elle est, comme le « sentiment » freudien, « fausse et exagérée » ;

— qu'elle appartient à l'ordre de la fiction ;

— qu'elle est, par définition, transitoire, datée, chronologique.

Ni pour Schœnberg, ni pour Straub et Huillet qui le mettent en scène, *Moïse et Aaron* ne tombe, malgré sa référence biblique, du ciel. Lorsque Schœnberg commence à écrire son opéra, directement, sans brouillon ni préparation, pendant ses vacances à Lugano, alors qu'il est professeur à la Musikhoschule, et qu'il date ses premières pages du 17 juillet 1930, il semble engager une lutte contre le temps, contre son histoire. On connaît sa lettre du 3 août 1931 à Alban Berg, où il commente la difficulté étonnante de son entreprise : livret et musique menés « de front » selon une méthode que, dit-il : « on devrait recommander... à tous les compositeurs d'opéra », plan de travail de vingt mesures par jour qu'il ne réussit pas à suivre étant donné l'« effort » que réclament le texte et les chœurs. Il donne la raison de cette hâte et elle n'emprunte rien à la traditionnelle passion du génie : « Je voudrais tout faire pour terminer l'opéra avant de rentrer à Berlin. » S'il n'achève pas l'œuvre, le travail, ce n'est pas pour les raisons vagues qui alimentent la fable idéaliste du drame de la création, mais parce que l'événement le prend de vitesse. L'exil l'éloigne bientôt de Berlin où Hitler va prendre le pouvoir et l'antisémitisme se déchaîner. *Moïse et*

Aaron est bien une œuvre de « crise », et son renvoi au passé, son exaltation de la théocratie et de la terre promise, coïncident très exactement avec ce que Marx dit du « niveau des grandes tragédies historiques ».

Moïse et Aaron, c'est bien du théâtre. Quelques mois auparavant, du 15 octobre 1929 au 14 février 1930, Schœnberg avait écrit, sur la commande d'un éditeur (autre forme, économique directement, de la pression temporelle de l'histoire conçue non comme un absolu de la fatalité mais comme une dialectique des circonstances), sa *Musique d'accompagnement pour une scène de film* dont les trois parties, Straub y insiste dans un autre de ses films, portent pour sous-titres : « Menace », « Danger », « Catastrophe ». Or le concept de « catastrophe », pour un musicien toujours très conscient de la scénographie de ses œuvres, déborde le sens couramment admis de « grand malheur » pour renouer avec son sens originel, théâtral, de « dernier et principal événement d'une tragédie, d'un drame » (Littré). C'est une forme extrême de la péripétie entendue, littéralement encore, comme « événement qui change le cours de l'action ».

Il s'agit d'un « reflet » et, comme on le dit du côté de chez Althusser, d'un « reflet sans miroir », d'un reflet qui n'en appelle pas à la copie et au modèle, à la reproduction mécanique, mais, dit Dominique Lecourt dans *Une crise et son enjeu*, « à ce qui se réalise dans un procès historique d'acquisition des connaissances ». Les « déguisements respectables » et les « paroles empruntées » ne sont pas une réplique, même déformée, même allusive, d'une histoire que l'on retrouverait au-delà de la déformation et de l'allusion ; ils font partie de l'Histoire, ils y prennent parti. En répliquant à Bazarov, auteur d'*Essais sur la philosophie marxiste*, Lénine l'accusait de substituer « à la question de l'existence des choses en dehors de nos sensations, de nos perceptions, de nos représentations, celle du critérium de l'exactitude de nos représentations de « ces mêmes » choses ; plus précisément : vous *masquez* la première question par la seconde ». Le travail de Straub et Huillet va occuper la région du « reflet sans miroir », le théâtre du « roman » historique. Ainsi s'oppose-t-il aussi bien aux défenseurs de la soumission à l'absolu de l'œuvre et de son vouloir-dire qu'aux interprétations trop littérales du chef d'orchestre Michael Gielen, pour qui le personnage d'Aaron est le héros positif de l'opéra, le porte-parole d'un matérialisme historique curieusement confondu avec le réalisme politique (voir à ce sujet les notes de Gramsci sur Machiavel), tandis que Moïse serait l'avocat idéaliste d'une théocratie mystique, hypothèse curieusement antibrechtienne, puisqu'elle réintroduit le concept du modèle auquel le spectateur est, d'une manière seulement nouvelle, contraint, sommé de s'identifier.

La mise en scène de Straub et Huillet ne tombe pas du ciel. Elle a sa propre tradition, son propre « roman ». Le dernier plan d'*Othon* enchaîne avec le premier plan de leur commentaire sur la *Musique d'accompagnement pour une scène de film*, où la scène revient sur la musique pour développer le concept crépusculaire de la « catastrophe » en le déplaçant de la montée du nazisme à la menace contemporaine de l'impérialisme. Ce déplacement évite la répétition, le « rétro ». Straub et Huillet refusent la méditation ; ils ne retiennent que la « crise », le moment où l'Histoire fléchit, bascule dans un mouvement qui n'emprunte rien à la fatalité (et d'ailleurs, depuis, le peuple vietnamien a vaincu son oppresseur) mais qui en est le savoir, la science.

Les Affaires de Monsieur Jules César deviennent ensuite *Leçons d'histoire*. Mais ici l'enchaînement dénonce le leurre ; les « signifiants » romains, carte et statue, à qui il revient de « faire la liaison », sont « faux et exagérés », ce sont des copies fascistes, les résidus du « roman historique » du fascisme. Du même coup est éliminée l'éternité, le mythe du recommencement cyclique de l'Histoire. Les premiers plans de ces *Leçons* marquent la différence : ils creusent l'écart qui sépare l'Histoire de sa fiction, le retour de la leçon. *Leçons d'histoire* refuse l'historicisme. La suppression du récit de l'affranchi Rarus et son remplacement par des promenades « sans signification », sans métaphore, à travers une Rome sans passé et sans symbole, réitère, sur un autre ton, l'ironie dont Brecht enveloppait l'anecdote. Dans la pédagogie de Straub et Huillet, comme dans la pédagogie brechtienne, les questions ne s'ouvrent que sur d'autres questions, les vérités sur d'autres vérités, le discours de classe (et de ses interprètes : le banquier, l'avocat et l'écrivain) sur le discours de l'autre classe (le paysan).

Que se produit-il au bout de la chaîne du texte et au bout de la chaîne de la mise en scène ?

Pour Schœnberg, la prévision de la mise en scène n'est pas une pratique mais un barrage. Elle ne propose pas mais fait obstruction ; elle veut persuader toute mise en scène possible de son impossibilité. On connaît la lettre à Webern : « ... la réalisation précise de la scène de la « Danse autour du veau d'or » m'a coûté beaucoup de travail. Je voulais laisser aux nouveaux maîtres de l'art théâtral, c'est-à-dire aux metteurs en scène, aussi peu de chose que possible, et je voulais aussi prévoir la chorégraphie aussi loin que cela m'est possible. (...) J'ai réussi jusqu'à présent à imaginer des mouvements qui touchent à un domaine expressif différent

de l'habituel sautillement du ballet. » Les indices de position qui parsèment le livret et qui ou bien creusent des distances entre les personnages, ou bien les font tourner les uns autour des autres, ou bien encore (comme au début de la scène 3 de l'acte II) suggèrent un envahissement, semblent destinés tout à la fois à bloquer, à vider et, contradictoirement, à encombrer l'espace traditionnel de la représentation. Schœnberg met au défi le théâtre à l'italienne. Il s'acharne à y rendre son opéra « injouable ». A la crise qu'il importe dans l'idéologie, crise qui reflète la crise historique contemporaine, il ajoute une autre crise qui la reflète plus qu'elle ne la redouble et qui est une crise de la pratique théâtrale.

La mise en scène proposée est une dénégation de l'opéra ; Schœnberg fait « comme si » le « roman historique » juif, à l'aube de la persécution, devait être irracontable. Pour reprendre Freud, le « contenu latent » de l'œuvre est censuré par un « contenu manifeste » qui tient, sur le théâtre, le rôle paradoxal d'« empêcher l'interprétation ». Pour reprendre Marx il refuse de « se conduire comme cet Anglais toqué de Bedlam, qui s'imaginait vivre à l'époque des anciens Pharaons et se plaignait tous les jours des pénibles travaux qu'il était obligé d'accomplir comme mineur dans les mines d'or d'Ethiopie ». Schœnberg refusa sa propre « démence ». Il fait en sorte qu'au moment de parler (et non plus seulement d'écrire, de composer, précisément de tenir un rôle de composition) la parole lui manque. Moïse est un héros d'opéra qui ne chante pas. Le « Sprechgesang » est, de l'intérieur même de l'opéra, sa dénégation. *Moïse et Aaron* est un travail de sa propre dénégation et cette dénégation n'est pas une tragédie de la création et de l'impuissance mais une manière « désespérée » de se tenir en équilibre sur l'arête vive de la « crise ».

René Leibowitz, dans son livre sur Schœnberg, où il note par ailleurs, mais en la réduisant à l'incidence, au fortuit, l'éventualité politique de *Moïse et Aaron*, écrit : « *Nous avons pu dire de ses deux premiers ouvrages,* Erwartung *et* La Main heureuse *qu'il ne s'agissait pas d'opéras proprement dits, mais de tentatives d'un renouveau radical à l'égard de la tradition lyrique. Par contre l'opéra-bouffe* Von Heute auf Morgen *revient à une tradition plus traditionnelle de l'ouvrage lyrique. Schœnberg cherche, en somme, à maîtriser cette tradition qu'il a soumise autrefois au « doute radical » et qui ne saurait être « dépassée » (au sens hégélien du terme) sans être sauvée.* » Et il ajoute, plus loin : « *Enfin* Moïse et Aaron *se propose de sauver, en la dépassant, la forme du « grand opéra historique » (ou plutôt biblique, en l'occurrence) et cette dernière remarque aboutit à ce qui nous paraît constituer la synthèse la plus totale au sein de la tradition de l'art lyrique.* » L'intérêt de cette thèse est d'offrir une formulation exemplaire de la voie idéaliste (où la contradiction se résout dans l'unité) où va s'engager la mise en scène « traditionnelle » de *Moïse et Aaron*. Selon une erreur commune, et point innocente, Leibowitz fausse, en le traduisant, le sens de l'intraduisible « Aufhebung » qui croise de façon trop serrée pour la langue française la « réserve » et le « moment négatif » de la dialectique hégélienne ; il lui donne son sens plus banal, adialectique, vulgarisé par le psychologisme « existentialiste », d'effort de l'individu pour transcender sa situation. Elle renvoie, cette transcendance, encore (tous les chemins de l'esthétique idéaliste y mènent), au récit secret et sans cesse murmuré de la fièvre créatrice et de l'œuvre inachevée, qui va soutenir, pendant quarante ans, la mise en scène de *Moïse et Aaron*.

Depuis la création, la « première », de la « Danse du veau d'or », à Darmstadt, en 1951, sous la direction de Rolf Lieberman, jusqu'à la dernière exécution, bizarrement : en langue française, en 1973, à l'Opéra de Paris, sous la direction du même Rolf Lieberman et de Raymond Gérôme, en passant par la représentation célèbre de Zurich, sous la direction de Rosbaud, la mise en scène de *Moïse et Aaron* répète le même discours, et se fonde sur le même principe. Le principe c'est l'éviction de l'acte III dont le livret seul avait été esquissé à New York en 1935. Le discours, on en trouve un exemple dans un entretien avec Raymond Gérôme publié par la revue *Harmonie* en 1973, avant la représentation « française ». La mise en scène s'enferme dans une problématique psychologico-mystique, où la dialectique de l'« Aufhebung » est soumise, en deçà même de l'idéalisme classique, à la justesse des sentiments : « *La difficulté pour les interprètes est d'ajuster leurs sentiments, leur pensée du personnage avec ce que la musique leur impose. Car l'un des thèmes fondamentaux de* Moïse et Aaron *est le doute, et la musique fait vivre admirablement ces hésitations des personnages.* » Raymond Gérôme a, comme il dit, une « conception de l'œuvre » : « *Il me semble extrêmement significatif que Schœnberg ait laissé son œuvre inachevée précisément sur le moment du doute de Moïse envers ce « Verbe qui le fuit »* (traduction erronée, et pour cause !). *C'est là une sorte de constat de faillite de la dialectique* (sic) *pensée/parole/action.* » La mise en scène est restreinte au défi technique : « *de faire évoluer les* 165 *choristes* ». La technique meuble les manques, la « *fatalité* », de l'Histoire.

Aussi la première intervention de Straub et Huillet n'est-elle pas, en obéissant à la tradition proprement cinématographique du « musical », de reculer les parois du cube scénique, de l'élargir et de l'appro-

fondir mais de lui substituer un autre espace. Ils remplacent le cube par une arène elliptique et, du même mouvement, replacent le « roman historique », la fabulation, dans son lieu d'origine qui est la place, le forum, de la « fête civique ». La réalité romaine, même discrète, de cet endroit nouveau, pèse de son poids sur l'opération. Son archéologie recoupe la référence biblique. Le spectacle politique est renvoyé à son modèle jacobin. Il offre une nouvelle « leçon d'histoire ». « *L'éducation nationale* (entendez, non l'appareil mais, littéralement, l'éducation de la nation) *demande*, dit le conventionnel Rabaud Saint-Etienne, *des cirques, des gymnases, des armes, des jeux publics, des fêtes nationales, le concours fraternel de tous les âges et de tous les sexes, le spectacle imposant et doux de la société humaine rassemblée, elle veut un grand espace, le spectacle des champs et de la nature ; c'est par là que s'élèvent tout à coup les mœurs au niveau des lois. On peut faire une révolution dans les fêtes et dans les cœurs, comme elle s'est faite dans les conditions et le Gouvernement.* » Le spectacle de ces fêtes, comme tout spectacle jacobin, doit être exemplaire : mieux : elles sont le lieu privilégié de l'exemplaire. Dans le rapport de Grégoire devant la Convention, le 16 Prairial an II, on peut lire qu'« *aux vrais républicains, il suffit de montrer le bien ; on est dispensé de le leur commander* ». L'éducation est persuasive ; elle invite à imiter les paradigmes de la vertu et de l'héroïsme. Fondamentalement antibrechtiennes (ou plutôt : relevant d'un état prébrechtien du spectacle politique), elles jouent sur l'identification du spectateur et des modèles. Leur métonymie est synchronique ; elle impose un environnement toujours renouvelé, une insistance. Boissy d'Anglas : « *Les institutions publiques doivent former la véritable éducation des peuples, mais cette éducation ne peut être profitable qu'autant qu'elles sont environnées de cérémonies et de fêtes où plutôt qu'autant qu'elles ne seront elles-mêmes que des fêtes et des cérémonies.* » Renée Balibar, dans son livre sur le *Français national*, a montré que cette festivité, ce « *détournement spectaculaire* », avait pour fin la soumission des participants, par, entre autres, l'emploi systématique d'une langue commune mais littéraire, à l'idéologie montante de la bourgeoisie. Mais le déplacement effectué par Straub et Huillet, déplacement anachronique et critique, a, bien sûr, une fonction tout autre.

La fête civique de *Moïse et Aaron*, fête juive et/ou romaine, replacée dans son lieu d'origine, est aussitôt pervertie. La symétrie et la permanence de la politique, du spectacle et de la fête sont remises en question. Le miroir disparaît du reflet.

Les rapports du héros et du chœur sont d'abord retournés. En les enfermant dans une même circularité (que décrit et redouble le panoramique de la première scène, dans l'acte I), Straub et Huillet détournent la « masse » du chœur de son rôle traditionnel de répondant (au héros) et de relais (vers les spectateurs). Plus précisément, ils donnent à leur enfermement un sens nouveau : il ne s'agit plus de reproduire les « sentiments » des personnages et d'inscrire ces significations dans un espace, mais de décrire d'abord l'espace qui les détermine. La mise en scène de Straub et Huillet est une mise en scène de la séparation et de l'affrontement ; elle reprend, à son niveau, sur et par son théâtre, ce principe fondamental du marxisme-léninisme tel que le formule Althusser : « *Pour qu'il y ait des classes dans une* « société », *il faut que la société soit* divisée *en classes : cette division ne se fait pas* après coup, *c'est l'exploitation d'une classe par une autre, c'est donc la lutte des classes, qui constitue* la division *en classes.* » (« Lettre à John Lewis », p. 30.)

Schœnberg avait suggéré, blocage supplémentaire, pour son opéra l'empoissement baroque de Cecil B. De Mille. Straub et Huillet renouent eux, en la développant plus avant, avec la pratique langienne des « Niebelungen », évidente, malgré une longue occultation, à qui aujourd'hui revoit les films, et qui amorçait une contradiction, une dialectique, entre le hiératique et l'infâme, la géométrie et le grouillant, la figure héroïque et le démoniaque (les gnomes de *Siegfried*, les barbares de *Kriemhilde*, et, plus généralement, les notes triviales, ce que Lotte Eisner appelle la « multiplication des petites touches comiques »). Il ne s'agit plus, comme le voulait Gielen (encore que l'effet « scandaleux » de sa proposition soit loin d'être improductif), de savoir qui, de Moïse ou Aaron, a raison, et de prendre parti, à l'inverse de l'habitude mais en jouant, en définitive, à son jeu des héros, pour le second contre le premier. Il s'agit d'abord de les renvoyer, dans un face à face que signalent les plongées qui distinguent selon la diagonale du cadrage le prophète et le démagogue, la parole difficile et l'éloquence, à leur espace idéologique qui est celui du discours fermé, de l'hypothèse d'école et de la magie réduite au naturel du passe-passe. Il s'agit ensuite de liquider cette alliance du bavardage et de la prestidigitation, en l'ouvrant à l'irruption du peuple. La démesure populaire, le « démoniaque », comme chez Lang mais de façon, cette fois, explicite, bouscule l'ordonnance de la fête. L'adoration du veau d'or ouvre le champ immaculé de la scholastique à la nuit, au sang et à l'abjection, au piétinement des paysans et de leurs troupeaux. La leçon d'histoire de la « fête civique » se disperse, se fend, s'écartèle sous la pression d'une autre leçon, qui n'est plus la leçon du bien-dire, de l'individu et de l'exemple, mais la leçon « sauvage » de l'affrontement et de l'invasion. L'espace circonscrit de la fête éclate. Le chant de la liberté échappe au théâtre

civique et se déploie, dans la péripétie lyrique où le peuple s'exalte, sur les paysages de la vallée du Nil.

Le décor de la nature n'est plus restreint au « spectacle des champs » dont parlait Rabaud Saint-Etienne, mais à une terre aride, close de murs et de montagnes, d'une part, et, d'autre part, à la découverte d'un horizon sans limites. Le « roman » est rendu, du même coup, à la vocation que lui a découverte Bakhtine. Il n'est plus un murmure monologique de l'exemplaire mais sa transgression dialogique. La mise en scène de Straub et Huillet remet en place, « sur ses pieds », en liberté, une dialectique jusque-là enfermée, engoncée dans le va-et-vient, la symétrie de la problématique. Ils rendent le « roman historique » au Roman et à l'Histoire.

La restitution du troisième acte est plus encore qu'un défi à l'idéologie dominante du créateur et de sa malédiction, elle est une nécessité de cette mise en scène nouvelle qui donne le pouvoir du peuple. Lorque enfin Moïse triomphe d'Aaron, et lorsque le beau parleur s'effondre sous le poids de l'Histoire, c'est dans un lieu nouveau, mou, sans contours, dans un marécage qui est « tout ce qui reste » aux héros après que le peuple ait fait éclater les murs de l'arène qui le contenaient. Le triomphe, parfaitement assumé par Schœnberg, de la monarchie théocratique est rendu à sa logique historique mais aussi troublé par un appel paradoxal au nomadisme (c'est une royauté sans royaume) et condamné à l'informe et au mouvant, à une incertitude qui n'appelle plus que sa lecture matérialiste.

L'emploi systématique du « Sprechgesang » y est, de même, Günter Reich aidant, plus qu'un subterfuge, plus qu'une manière ingénieuse de suppléer à l'absence de la musique. Il est le produit d'une politique. Leibowitz résumait à merveille l'opinion courante : « *Moïse, le penseur, grande voix de basse traitée d'un bout à l'autre en* « Sprechgesang ». *Ce mode vocal* symbolise (c'est moi qui souligne) *l'* « *introversion* » *du personnage, sa difficulté à trouver la parole juste, sa lutte constante pour arriver à formuler sa vision. De l'autre côté Aaron, l'homme d'action, est conçu entièrement selon le caractère du typique ténor lyrico-dramatique, au chant aisé et brillant, au ton noble et héroïque, ce qui symbolise l'*« *extraversion* » *du personnage et sa force parfois quelque peu superficielle.* » Le reste, les « *rôles de moindre importance* », dit Leibowitz, sont renvoyés au fortuit, à la fioriture et à l'ornement. Cette tautologie de l'« interprétation » psychologico-mystique, où l'exprimable et l'exprimé se donnent une réplique monotone, que ne réussit guère à dissimuler un recours au vocabulaire psychanalytique le plus banalisé, est d'autant moins tolérable qu'elle dément l'originalité du « Sprechgesang ». Il était apparu, trente ans auparavant, dans les *Gurre-Lieder*, et le même Leibowitz, exactement cette fois, le définissait comme un moyen de « dépasser » (le concept hégélien — nier/mettre à l'écart — est ici en place) le « classique dualisme » « drame-musique » ou, si l'on veut, la non moins classique antinomie « récitatif-arioso ». Le « Sprechgesang » met en réserve (aufheben) l'historicisme de l'opéra, son partage, précisément, entre action et méditation, épisode et ode ; sa neutralité ne renvoie pas à un espace indifférent, mais à un autre espace, à une autre scène et à une autre musique, non pas déphasée ou, comme le suggère une connaissance trop hâtive de Brecht, « distanciée », mais retournée, restituée à la dialogique du roman qui le produit. La mise en scène trie l'espace musical ; elle y distingue trois niveaux et deux contradictions. Le « Sprechgesang » ne s'oppose pas seulement au lyrique mais aussi et, cette fois, avec lui, à ce que le commentaire idéaliste réduit au silence et qui est le chant du peuple, sa complexité (de l'aveu même de Schœnberg), sa sauvagerie (la scène du veau d'or) et son enthousiasme, c'est-à-dire, au sens propre, sa « fureur ». La matérialité du chant, que Straub et Huillet précisent par la matérialité du direct et des bruits, par la résonance du plein air et par le concert des piétinements, des sonnailles et des cris, triomphe sur cette scène que fissure leur pesée. Après elle il n'y a plus de place que pour le retour du « Sprechgesang » qui n'est ni diction ni musique, ou les deux, pour l'indéterminé et le non-résolu de la « crise », résidu de l'idéalisme qui le transgresse parce qu'il apporte avec lui non plus l'histoire (psychologique) du désir mais le désir (matérialiste) de l'Histoire.

De la *Chronique* à *Moïse et Aaron*, de Freud à Marx, du « roman familial » au « roman historique », de la demeure chrétienne au théâtre de la « crise », trop de « points communs » apparaissent pour que l'on puisse se satisfaire du concept « simple » de la réversibilité. La politique, le « roman historique » apparaissent déjà chez Freud, et chez Bach, où le domestique n'est qu'un expédient, heureux et provisoire, pour se retirer d'un monde qui, repoussé, fait retour pour l'investir. C'est à Marx qu'il appartient de raccorder les mobiles et les motifs de la fiction. Et la symétrie n'est qu'un effet de ce raccord. Cette « intervention », la mienne, aurait pu procéder à l'inverse, rétrospectivement, parler du « roman historique » et du matérialisme dialectique à propos de la *Chronique* puis du « roman familial » pour faire éclater le psychologisme de *Moïse et Aaron*, en y dénonçant, classique recours à l'*Œdipe* et à Reich, la figure paternelle. Mais cette réversibilité n'aurait fait qu'exploiter, après coup, en « réécrivant l'His-

toire », le raccord. Elle aurait substitué la coïncidence au croisement et à la contradiction. Il n'y a là ni hasard ni volonté d'ingéniosité mais, encore, indication de mise en scène. Le cinéma de Straub et Huillet est un cinéma auquel il est impossible d'échapper, parce que ni Huillet ni Straub n'échappent au cinéma, parce qu'il est pour eux (voir leur entretien dans le numéro 258-259 des *Cahiers du Cinéma*) une pratique. Au contraire d'un cinéma qui se targue magiquement d'une « dépense » falsifiée, limitée au chèque (sans provision) et au gaspillage et qui ne se protège de cette perte que par l'acculation dérisoire des effets de maîtrise, ils mettent en œuvre, en scène, une dépense d'un autre type, une économie nouvelle qui appelle cette méthode nouvelle dont Marx disait, à propos du capital, qu'« elle n'avait jamais encore été appliquée... ». Tout ce qui a été tenté, ici, c'est, au moins partiellement, de la suivre.

Louis SEGUIN.

1. Voir le texte du film, dans les *Cahiers du Cinéma*, n° 200-201.

2. Voir le texte de Jean-Marie Straub, dans les *Cahiers du Cinéma*, n° 193.

3. Roland Barthes, « L'Effet de Réel », dans *Communications*, n° 11.





Description et textes de *Moïse et Aaron*

Acte 1

1 GROS PLAN : *un fragment d'une page de la traduction par Luther de la Bible, en 1523 ; une voix lit :*

Comme maintenant Moïse vit que le peuple était dénudé,
car Aaron pour les relever les avait dénudés pour leur perte,
il se mit à la porte du camp et parla : A moi qui appartiens au Seigneur.
Vers lui se rassemblèrent tous les enfants de Lévi, et il leur parla :
Ainsi parle le Seigneur le Dieu d'Israël, que chacun ceigne l'épée à la hanche
et passe et repasse dans le camp d'une porte à l'autre
et que chacun égorge son frère, ami, et prochain.
Les enfants de Lévi firent comme Moïse leur avait dit,
et il tomba en ce jour
du peuple
trois mille hommes.

GENERIQUE : *écriture noire sur fond blanc :*

2 une coproduction
de la Radio autrichienne
et de l'A.R.D.
(y compris Berlin-Ouest)
sous la conduite de
la Radio de Hessen

3 réalisée par la
Janus-Film & Fernsehen
avec le financement de
Straub-Huillet,
de la R.A.I., de l'O.R.T.F.
et de la Taurus-Film

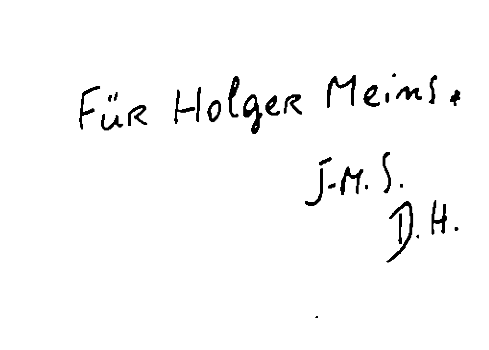
4 en coproduction
germano-française
de la Janus-Film & Fernsehen
avec la NEF Diffusion

5 Direction de la production
Mise en scène
Montage
Danièle Huillet
Jean-Marie Straub

6 Direction musicale
Michael Gielen
Assistance
Bernard Rubenstein

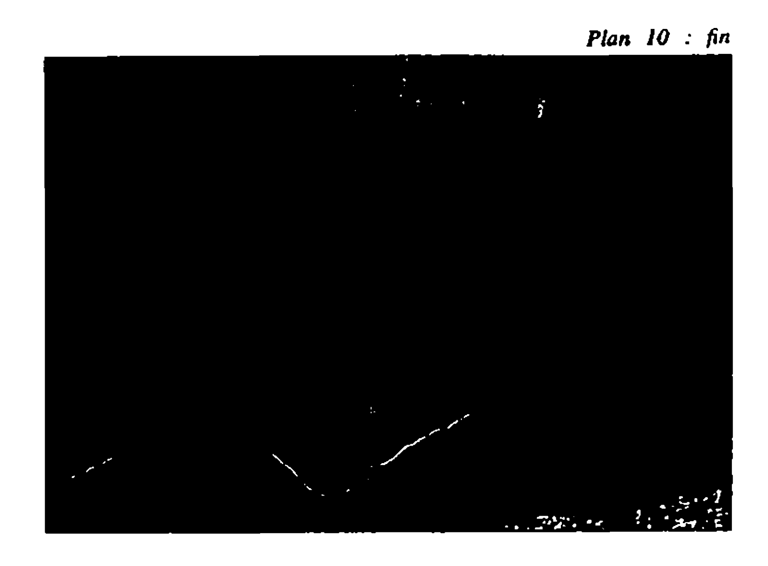
7 *écriture manuscrite :*
Pour Holger Meins J-M.S. D.H.

8 *écriture blanche sur fond noir :*
Moïse et Aaron
Opéra en trois actes
d'Arnold Schoenberg
Edition B. Schott's Söhne



Plan 7

Plan 10 : fin



9

Acte I

1
VOCATION DE MOISE

10 GROS PLAN A PLAN D'ENSEMBLE :

ob. 75 — *d'abord sur Moïse (nuque et épaule), debout* 9'35"

LA VOIX *chanté :*

mesures
1-97

MOISE :
Unique,
éternel,
omniprésent,
invisible
et irreprésentable Dieu !

LA VOIX *chanté :*
Enlève tes chaussures :
tu es allé assez loin ;
tu es debout sur un sol saint.
Maintenant annonce !

parlé :
Enlève tes chaussures :
tu es allé assez loin ;
tu es debout sur un sol saint.

MOISE :
Dieu de mes pères,
Dieu d'Abraham, d'Isaac
et de Jacob,
toi qui a réveillé en moi
leur idée,
mon Dieu,
ne m'oblige pas à l'annoncer.
Je suis vieux ;
laisse-moi en repos
paître mes moutons.

LA VOIX *chanté :*
Tu as vu les horreurs,
reconnu la vérité :
ainsi tu ne peux plus autrement :
il faut que tu libères ton peuple.

parlé :
Tu as vu les horreurs,
reconnu la vérité :
ainsi tu ne peux plus autrement :
il faut que tu libères ton peuple.

MOISE :
Qui suis-je, pour m'opposer à la puissance de l'aveuglement ?

LA VOIX *chanté :*
Lié au Dieu unique,
à toi uni, divisé, divisé
d'avec Pharaon,
divisé d'avec Pharaon.

parlé :
Lié au Dieu unique,
à toi uni,
divisé d'avec Pharaon.

MOISE :
Qu'est-ce qui attestera au peuple ma charge ?

LA VOIX *chanté :*
Le nom de l'Unique !
L'Eternel veut le libérer,
qu'il ne serve plus le périssable.

parlé :
Le nom de l'Unique !
L'Eternel veut le libérer,
qu'il ne serve plus le périssable.

MOISE :
Personne ne me croira !

LA VOIX *chanté :*
Devant leurs oreilles
tu feras des miracles —
leurs yeux les reconnaîtront.
De ton bâton.
Ton habileté !
De ta main.
A ta force !
De l'eau du Nil
sentiront ce qui est ordonné
à leur sang.

parlé :
Devant leurs oreilles
tu feras des miracles —
leurs yeux les reconnaîtront.
Ils entendront parler
de ton bâton —
admireront ton habileté ;
de ta main —
croiront à ta force ;
de l'eau du Nil —
sentiront ce qui est ordonné
à leur sang.

MOISE :
Ma langue est raide :
je sais penser,
mais non parler.

— la caméra panoramique vers le haut et tout autour de l'ellipse, pour cadrer finalement le haut de la montagne derrière la tête de Moïse (environ 300°)

LA VOIX *chanté :*
Comme de ce buisson d'épines,
obscur avant que la lumière
de la vérité
tombât sur lui,
ainsi tu percevras ma voix
de chaque chose.
Je veux illuminer Aaron,
il doit être ta bouche !
Par lui doit parler ta voix,
comme par toi la mienne !
Et vous serez bénis.
Car cela je te le promets :
ce peuple est élu
devant tous les peuples,
pour être le peuple
du Dieu unique,
qu'il le reconnaisse
et se voue tout à lui seul ;
qu'il subsiste à toutes les épreuves
auxquelles
dans les millénaires
l'idée est exposée.
Et cela je te le jure :
je veux vous conduire là-bas
où vous serez unis à l'Eternel
et pour tous les peuples
un modèle.
Et maintenant va !
Tu rencontreras Aaron
dans le désert.
Il vient sur ton chemin
à ta rencontre,
à cela tu le reconnaîtras.

parlé :
Comme de ce buisson d'épines,
obscur, avant que la lumière
de la vérité
tombât sur lui,
ainsi tu percevras ma voix
de chaque chose.
Aaron doit être
ta bouche.
Par lui doit parler ta voix,
comme par toi la mienne !
Bénis, bénis,
cela je te le promets :
ce peuple est élu
devant tous les peuples,
pour être le peuple
du Dieu unique,
qu'il le reconnaisse,
se voue tout à lui ;
subsiste à toutes les épreuves
auxquelles
l'idée
est exposée.
Et cela je te le jure :
je veux vous conduire là-bas
où vous serez unis à l'Eternel
et pour tous les peuples
un modèle.
Et maintenant
va !
Aaron !
Reconnaître.
Annonce, annonce, annonce !

11 TITRE *blanc sur noir :* 57″

MOISE RENCONTRE AARON DANS LE DESERT

mesures 98-123

— puis film noir

12 PLAN D'ENSEMBLE *(en plongée) :*
ob. 40 — *sur Moïse et Aaron qui se font face,*
Moïse à gauche du champ,
Aaron à droite

1′45″
mesures
123-147

AARON :
Toi fils
de mes pères,
le grand Dieu
t'envoie-t-il
à moi ?

MOISE *(off) :*
Toi fils de mon père,
frère de l'esprit,
par qui l'Unique veut parler :
perçois-moi
et lui ;
et dis ce que tu comprends.

Mon frère, le Tout-Puissant
me donna-t-il à toi
comme récipient
pour verser sur nos frères
la grâce de l'Eternel ?

La grâce,
il te l'offre en connaissance.

Heureux peuple, d'appartenir
à un Dieu unique,
qu'aucun autre
ne possède la puissance
de combattre !

Il n'y en a d'autres qu'en l'homme,
qu'en la représentation.
En elle l'Omniprésent
n'a pas place.

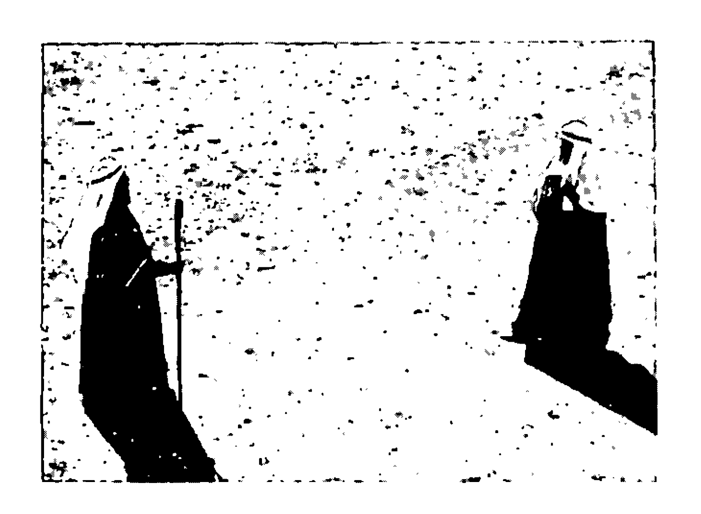
13 PLAN RAPPROCHE :
ob. 100 — *sur Aaron (profil gauche)*

1′45″
mesures
148-181

AARON :
Imagination
de la plus haute fantaisie,
comment t'en remercie-t-elle,
que tu l'excites à imaginer !
Jamais l'amour ne se fatiguera
de se l'imaginer.
Heureux peuple,
qui aime ainsi son Dieu.
Peuple élu pour aimer
éternellement un Dieu unique
avec mille fois plus d'amour
que tous les autres peuples
aiment leurs nombreux Dieux.
Invisible !
Irreprésentable !
Peuple, élu pour l'Unique,
peux-tu aimer
ce que tu n'as pas le droit
de te représenter

MOISE *(off) :*
Aucune image ne peut te donner
une image de l'Irreprésentable.

Peuple, élu,
pour savoir l'Invisible,
pour penser l'Irreprésentable.



14 PLAN RAPPROCHE :
ob. 100 — *sur Moïse, de face ; il fait un pas en avant, vers la caméra* 33″

AARON (*off*) :
Irreprésentable
Dieu !

MOISE : mesures 182-186
Le droit ?
Irreprésentable,
parce qu'invisible,
parce qu'incommensurable,
parce qu'infini,
parce qu'éternel,
parce qu'omniprésent,
parce que tout-puissant.
Un seulement
est tout-puissant.

15 PLAN RAPPROCHE :
ob. 100 — *sur Aaron (profil droit)* 52″

AARON :
Tu punis les péchés des pères
dans les enfants
et les enfants des enfants !

Dieu juste !
Tu récompenses ceux qui obéissent
à tes commandements !
Dieu
bon !

Tu exauces les prières des pauvres,
acceptes
les sacrifices
des bons !

MOISE (*off*) : mesures 187-207
Punis-tu ? Sommes-nous capables
de causer ce qui t'oblige
à des conséquences ?

Dieu juste : tu as décidé
comment tout doit arriver :
un salaire est-il dû à celui
qui voudrait volontiers autrement ?
Ou à celui
qui ne peut rien d'autre ?

Dieu tout-puissant, ils t'ont acheté,
les sacrifices des pauvres
que tu as faits pauvres ?

16 PLAN DEMI-RAPPROCHE :
ob. 100 — *sur Moïse, de face* 2′05″

AARON (*off*) :
Seulement un Dieu tout-puissant
pouvait élire un peuple
si faible, si humilié,
pour montrer en lui
Sa toute-puissance, ses miracles,
pour lui apprendre à croire
à Lui seul.
Tout-Puissant !
Sois le Dieu
de ce peuple !
Libère-le du servage de Pharaon !

MOISE : mesures 208-243
Purifie ta pensée,
détache-la de ce qui est sans valeur,
consacre-la au vrai ;
aucun autre gain ne gratifie
ton sacrifice.

L'impitoyable loi de la pensée
contraint à l'accomplissement.

17 TITRE *blanc sur noir :* 15″

MOISE ET AARON ANNONCENT AU PEUPLE LE MESSAGE DE DIEU mesures 244-252

— *puis film noir*

18 DEMI-RAPPROCHE A RAPPROCHE A GROS PLAN : 48″
ob. 40 — *d'abord sur la jeune fille* mesures 253-288

LA JEUNE FILLE :
Je l'ai vu alors qu'une flamme de feu
s'élevait, qui l'appelait !
Il se jeta à genoux et cacha sa face dans le sable.
Puis il partit dans le désert.
— *la caméra panoramique vers la gauche, sur le jeune homme*

LE JEUNE HOMME :
Près de ma maison, comme un nuage lumineux,
il vient de passer.
Il planait plus qu'il ne marchait, son pied touchait à peine le chemin,
et rapidement il disparut à ma vue.
— *et panoramique de nouveau vers la gauche, sur l'homme*

L'AUTRE HOMME :
Je l'interrogeai,
mais il ne fit pas attention à moi, continua à courir,
et pourtant j'entendis qu'un Dieu lui avait commandé
de rencontrer son frère Moïse dans le désert.

19 PLAN D'ENSEMBLE A PLAN D'ENSEMBLE A PLAN D'ENSEMBLE A PLAN D'ENSEMBLE : 1′35″
en plongée mesures 289-346
ob. 40 — *d'abord sur le prêtre*

LE PRÊTRE :
Moïse ?
Celui qui assomma le préposé
à la corvée ?

LE CHŒUR (*off*) :
Moïse ! Il s'enfuit !
C'est nous que rattrapa
la vengeance de Pharaon !
Revient-il fomenter la révolte ?

LE PRÊTRE :
Allié à un nouveau Dieu !

LE CHŒUR (*off*) :
Moïse !
Un nouveau Dieu :
nouveaux sacrifices !

L'AUTRE HOMME (*off*) :
Il nous protégera !

LE PRÊTRE :
Les anciens Dieux
ont aussi protégé.
Si l'un ne le faisait pas,
on s'adressait à l'autre.

LE CHŒUR (*les alti seulement*)
On ne peut non plus
désirer des Dieux l'impossible.

— *la caméra panoramique vers la gauche sur le chœur*


En haut : *Début du plan 18 : La jeune fille (Eva Csapo)*

En bas : *Fin du plan 18 : L'autre homme (Richard Salter)*


— *la caméra panoramique vers la gauche, sur les trois*

LE JEUNE HOMME :
De quoi peut-il bien
avoir l'air,
le nouveau Dieu ?
Il plane sans doute,
puisqu'Aaron aussi
planait ?

L'AUTRE HOMME :
Le nouveau Dieu, peut-être
est-il plus fort
que Pharaon ?
Plus fort que nos Dieux ?
Les autres Dieux
n'aident
que les oppresseurs.
Voilà le Dieu
qui nous aidera.

LA JEUNE FILLE :
Je crois que ce doit
être un Dieu aimable,
jeune et beau et
resplendissant,
puisqu'Aaron
resplendissait ainsi.

— *la caméra panoramique vers la droite, sur le chœur*

LE CHŒUR :
Si l'on juge de lui d'après ce Moïse,
alors il exigera des sacrifices sanglants.
Le nouveau Dieu ne nous aidera pas non plus !
Sacrifices sanglants ! Sacrifices sanglants !
Le nouveau Dieu ne nous aide pas non plus !
Ne nous aide pas !

20 PLAN D'ENSEMBLE A PLAN D'ENSEMBLE : 50″

ob. 32 — *d'abord sur le prêtre* mesures 347-376

LE PRÊTRE :
Ne blasphème pas !
Il y a des Dieux qui
seulement punissent,
(*off*) et ceux qui
seulement récompensent.
Beaucoup qu'il faut
se concilier souvent,
d'autres qu'on peut
gagner durablement.

LE CHŒUR (*off*) :
Sacrifices sanglants !
Sacrifices sanglants !
Sacrifices sanglants !
Sacrifices sanglants !
Sacrifices sanglants !
Sacrifices sanglants !

— *la caméra panoramique vers la droite sur l'espace vide de l'amphithéâtre jusque sur les trois qui font face au prêtre*

L'AUTRE HOMME :
S'il nous aide, s'il
nous protège contre
les serviteurs de
Pharaon et contre
ses faux Dieux,
il doit être notre Dieu,
Dieu des enfants
d'Israël, que nous
servons, auquel
nous sacrifions.

LE JEUNE HOMME :
Toi Dieu planant,
haut dans les hauteurs
du ciel, plus haut que
les autres Dieux :
Si tu nous élèves à toi,
à côté de toi :
comme elle disparaît
la puissance
des faux Dieux
impuissants !

LA JEUNE FILLE :
Comme il me rend
joyeuse !
Comme le bonheur gonfle
mon cœur ! La jubilation
remplit mon âme !
Dieu adorable,
montre-toi à moi
dans ta beauté.
Je veux te servir
en amour !

21 PLAN D'ENSEMBLE : 50″

ob. 75 — *sur le chœur* mesures 377-397

LE CHŒUR *chanté* :
Un Dieu aimable !
Ne croyez pas les imposteurs !
Un Dieu planant, il nous élève à soi !
Un Dieu sauveur !
Ne croyez pas les imposteurs !
Un Dieu aimable, il se montre en beauté !
Il nous libérera !
Ne croyez pas les imposteurs !
Un Dieu sauveur, peut-être est-il plus fort que Pharaon !
Ne croyez pas ies imposteurs !
Un Dieu sauveur ! Nous voulons le servir !
Un Dieu aimable ! Nous voulons lui sacrifier, nous voulons l'aimer !

parlé :
Ne croyez pas les imposteurs !

Les Dieux ne nous aiment pas !

Qui est-ce qui veut être plus fort
que les Dieux de Pharaon ?

Laissez-nous en paix !

Retournons au travail !

Sinon il sera encore plus lourd !

Il nous libérera !

Nous voulons l'aimer !

Nous voulons lui sacrifier !

Nous voulons l'aimer !

Nous voulons lui sacrifier !

22 PLAN D'ENSEMBLE A PLAN D'ENSEMBLE A PLAN D'ENSEMBLE : 1'37"

ob. 50 — *d'abord sur la jeune fille* mesures 397-442

LA JEUNE FILLE :
Il nous libérera !

— *la caméra panoramique vers*
la droite sur le chœur

LE CHŒUR *1re moitié :*
Voyez Aaron et Moïse !
Voyez Moïse et Aaron !
Moïse est-il immobile
ou marche-t-il ?
Moïse est immobile ! Non,
il avance lentement.
Moïse est immobile ! Non,
il marche !
Puissante sa tête blanche.
Violente sa tête !
Aaron, qui n'est plus jeune
assurément,
se hâte, ailé, d'un pas léger,
loin devant lui
et pourtant près de lui !
Devant ou derrière lui ?
A côté de Moïse ?
Ils sont plus près, sont plus loin,
ils ne se meuvent pas sans l'espace !
Sont plus près, sont plus loin,
sont plus haut, sont plus bas,
disparaissent complètement !
Voyez Moïse !
Voyez Aaron ! Voyez Moïse !
Ils sont à présent là !

2e moitié :
Voyez Moïse !
Voyez Aaron !
La tête puissante de Moïse !
Moïse, le bâton en main,
avance lentement, songeur,
semble presque immobile,
se meut à peine.
Moïse est-il immobile
ou marche-t-il ?
Puissante sa tête blanche,
violent son bras ! Voyez !

Aaron se tient-il à présent
près de Moïse ?
Non, il se hâte en avant !
Aaron marche-t-il
à côté de Moïse ?
Devant ou derrière lui ?
Ils ne se meuvent pas
dans l'espace !

Sont plus près, sont plus loin,
sont plus haut, sont plus bas,
disparaissent complètement !
Disparaissent ! Voyez Aaron !
Voyez Moïse ! Voyez Aaron !
Ils sont à présent là !

— *la caméra panoramique rapidement vers la droite en passant sur le prêtre pour cadrer Moïse et Aaron*

23 PLAN D'ENSEMBLE (*en plongée*) : 45"

ob. 18,5 — *sur le chœur* mesures 443-473

LE CHŒUR :
Apportez-vous l'exaucement, le message du nouveau Dieu ?
Vous envoie-t-il pour nous conduire vers un nouvel espoir ?
Volontiers nous voulons lui offrir en sacrifice argent, bien et vie !
Prenez, ne demandez pas longtemps :
l'amour de nous-même nous contraint, nous pousse à nous donner à lui,
non seulement en vue de la grâce ;
l'abandon lui-même est volupté, est grâce suprême !

24 DEMI-RAPPROCHE A DEMI-RAPPROCHE A DEMI-RAPPROCHE A PLAN D'ENSEMBLE : 4'10"

ob. 50 — *Panoramique et travelling sur rails courbes autour de Moïse et d'Aaron, qui font face au chœur (off)*

mesures 474-565

MOISE :
L'Unique, Eternel, Tout-Puissant,
Omniprésent, Invisible,
Irreprésentable,
ne désire de vous aucun sacrifice :
il ne veut pas la partie,
il exige le tout.

AARON :
Il vous a élus
devant tous les peuples,
et veut
donner à vous seuls
toute sa grâce.
Prosternez-vous pour l'adorer !

LE CHŒUR (*off*) *1re moitié :*
Adorer ? Qui ?
Adorer ? Qui ?
Où est-il ?

2e moitié :
Qui ? Qui ? Adorer ? Qui ?
Qui ? Où est-il ?
Adorer ?

(*chœur entier*) :
Je ne le vois pas.
A-t-il l'air bon ou méchant ?
Devons-nous l'aimer
ou le craindre ?
Montre-le nous ! Où est-il ?
Alors nous voulons nous agenouiller ! Alors nous voulons traîner ici du bétail et de l'or et du blé et du vin !
Votre Dieu doit tout recevoir,
si nous sommes son peuple,
s'il nous protège,
s'il est notre Dieu !
Mais où est-il ? Montre-le nous !



Plan 24. ***M. et A. cadrés avec l'objectif 50 au départ du*** *premier panoramique sur rails courbes*

AARON :
Fermez les yeux,
bouchez les oreilles !
Ainsi seulement vous pouvez le voir et l'entendre !
Aucun vivant ne le voit
et ne l'entend autrement !

LE CHŒUR *parlé :*
N'est-il jamais visible ?
Eternellement invisible ?

LE CHŒUR (*off*) *chanté :*
Eternellement
invisible ?
Comment ? Ton Dieu tout-puissant
ne peut se rendre visible à nous ?

AARON :
Le juste le voit.

LA JEUNE FILLE (*off*) :
Je vis sa splendeur !

LE JEUNE HOMME (*off*) :
Toi Dieu planant !

L'AUTRE HOMME (*off*) :
Il est notre Dieu !

LE PRÊTRE (*off*) :
Donc l'assassin n'a pas besoin de le craindre !

AARON :
Qui ne le voit, est perdu !

— *panoramique vers la droite, sur :*

LE CHŒUR :
Alors nous sommes tous perdus,
car nous ne le voyons pas !
Haha hahaha hahahaha.

25 PLAN D'ENSEMBLE :

ob. 50 — *sur le chœur* 1'15"

LE CHŒUR : mesures 566-620

Reste loin de nous avec ton Dieu, le Tout-Puissant !
Reste loin de nous avec le Tout-Puissant !
Reste loin de nous !
Reste loin de nous avec ton Dieu !
Reste loin de nous, reste loin de nous !
Nous ne voulons pas être libérés par lui ! (*parlé*)
Reste aussi loin de nous que ton Dieu, l'Omniprésent !
Nous ne le craignons et ne l'aimons pas ! (*parlé*)
Aussi peu qu'il nous récompense et nous punit !
Reste loin de nous avec le Tout-Puissant !
Reste loin de nous avec ton Dieu !
Reste loin de nous ! Reste loin de nous ! Reste loin de nous !
avec le Tout-Puissant !
Reste loin de nous ! Reste loin de nous ! Reste loin de nous !
Nous ne voulons pas être libérés par lui ! (*parlé*)

26 PLAN RAPPROCHE A DEMI-ENSEMBLE : 1'23"

ob. 18,5 — *d'abord sur Moïse seul* mesures 621-641

MOISE :
Tout-Puissant, ma force est à sa fin :
mon idée est impuissante dans la parole d'Aaron !

AARON (*off*) :
Tais-toi !
La parole c'est moi, et l'acte !

LA VOIX :
Aaron !

— *la caméra recule tandis qu'Aaron arrache à Moïse son bâton*

LE CHŒUR (*off*) *parlé* :
Aaron, que fais-tu ?
Que fais-tu, Aaron ?



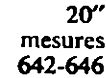
Fin du plan 24

27 DEMI-RAPPROCHE : 20" mesures 642-646

ob. 18,5 *Aaron (profil droit) avec le bâton*

AARON :
Ce bâton vous conduit :
voyez le serpent !

— *il jette le bâton sur le sol*



28 PLAN D'ENSEMBLE : 1'55" mesures 647-672

ob. 75 — *la caméra panoramique pour accompagner le serpent*

LE CHŒUR (*off*) :
Fuyez ! Le serpent grandit !
Il se tord ! Il se tord !
Voyez ! Le serpent grandit !
Il se tord ! Le serpent grandit !
Voyez ! Il se tourne contre tous !



Plan 27, Aaron : « le serpent ! »

AARON (*off*) :
Dans la main de Moïse un bâton rigide :
la loi ;
dans ma main le serpent mobile :
l'habileté.
Placez-vous comme il vous contraint !

LE CHŒUR (*off*) :
Ecartez-vous, reculez !
Venez ici, allez là-bas !
Ecartez-vous, répartissez-vous mieux !
En vain, il nous tient sous le charme !

29 | DEMI-RAPPROCHE/DEMI-ENSEMBLE :

ob. 32 — *sur Moïse et Aaron ; Aaron montre le bâton au chœur, puis le rend à Moïse*

AARON :
Reconnaissez la puissance que ce bâton
prête au conducteur !



Plan 31

45"
mesures
672-683

30 PLAN D'ENSEMBLE A PLAN D'ENSEMBLE A DEMI-ENSEMBLE :

1'20"

ob. 50 — *d'abord sur le chœur*

mesures
683-709

LE CHŒUR *parlé* (*les femmes*) :
Un miracle nous remplit d'effroi :
le bâton, qui se change en serpent,
désigne Aaron comme maître
de ce peuple.
Combien grande est la puissance
de cet Aaron !
Combien grande est la puissance !
Si Aaron est le serviteur
de ce Moïse
et Moïse le serviteur de son Dieu,
par le bâton, que son Dieu
lui a donné,
Moïse est plus puissant qu'Aaron,
alors ce doit être un Dieu puissant,
qui peut contraindre la force.
Combien grande est la puissance
de ce Dieu,
puisque des serviteurs puissants
le servent !
Si Aaron est le serviteur
de ce Moïse,
et Moïse le serviteur de son Dieu,
alors ce doit être un Dieu puissant,
puisque des serviteurs puissants
le servent.

chanté (*les hommes*) :
Si Aaron est le serviteur
de ce Moïse,

et Moïse le serviteur de son Dieu,

alors ce doit être un Dieu puissant,

puisque des serviteurs puissants
le servent !

— *panoramique vers la gauche sur les trois*

LA JEUNE FILLE :
Il nous libérera !

LE JEUNE HOMME :
Nous voulons le servir !

L'AUTRE HOMME :
Nous voulons lui sacrifier !

— *panoramique vers le haut, au-dessus de leurs têtes, sur les arbustes, les buissons et le ciel*

LA VOIX :
m...

31 | PLAN RAPPROCHE : 23" mesures 710-716

ob. 75 — *sur le prêtre* (profil droit)

LE PRÊTRE :
Ton bâton nous contraint,
mais il ne contraindra pas Pharaon à nous laisser libres !

LA VOIX :
m...

32 PLAN RAPPROCHE : 1'25" mesures 716-745

ob. 50 — *Moïse et Aaron en contre-plongée sur le ciel (profils gauches, Aaron au premier plan)*

AARON :
Votre courage est brisé, votre fierté disparue ;
sans espoir vous servez et ne croyez en vous ni en Dieu.
Votre cœur est malade !
Ce n'est pas ainsi que vous contraindrez Pharaon !

LE CHŒUR (*off*) :
Pharaon est fort !
Nous sommes faibles !

AARON :
Voyez la main de Moïse : — *Moïse lève sa main.*
elle est saine et forte.
Mais le cœur de Moïse ressemble au vôtre à présent,
parce qu'il vout sait faibles — *Il la baisse à nouveau.*
et sans courage.

33 PLAN D'ENSEMBLE : 15" mesures 746-747

ob. 40 — *sur le chœur (profils droits)*

AARON (*off*) :
Conduit-il la main à ce cœur qui est malade
comme le vôtre, voyez !

34 GROS PLAN : 30" mesures 748-766

ob. 75 — *sur la main lépreuse de Moïse, qui quitte son cœur*

LE CHŒUR (*off*) :
Lèpre ! Lèpre ! Lèpre !
Lèpre !
Fuyez ! Fuyez ! Fuyez ! Fuyez !
Ecartez-vous de lui !
Ne le touchez pas ! Vous serez malades !
Lèpre ! Lèpre ! Lèpre ! Lèpre !
Lèpre !

35 PLAN RAPPROCHE : 50" mesures 767-780

ob. 75 — *sur Aaron*

AARON :
Reconnaissez-vous en cela :
sans courage,
malades,
méprisés,
asservis,
persécutés !



Plan 32

Mais à présent habite dans le sein de Moïse
l'esprit du Dieu fort,
qui contraint Pharaon à abolir la corvée.
Voyez !

LA VOIX :
Voyez !

36 PLAN D'ENSEMBLE A DEMI-RAPPROCHE/DEMI-ENSEMBLE : 25"

ob. 50 — *d'abord sur le chœur : la caméra panoramique aussitôt vers la gauche, passant sur les trois, pour cadrer Aaron et Moïse : Aaron montre la main saine de Moïse* mesures 781-791

AARON *(off)* :
Moïse conduit-il maintenant à ce cœur fort
la main malade, lépreuse...

LE CHŒUR *(off)* :
Miracle !
Saine est la main et forte !

37 PLAN RAPPROCHE A PLAN D'ENSEMBLE : 1'05"

ob. 75 — *d'abord sur Aaron seul* mesures 791-816

LE CHŒUR *(off)* :
Aaron exécute un miracle
devant nos yeux :
la main, qui devient saine
ou malade,
est signe de l'être du Dieu,
(à présent dans le champ) :
qui ne veut pas
se montrer soi-même à nous,
est signe de l'être du Dieu
qui ne se montre pas à nous !
Par Aaron Moïse nous fait voir
comment il a lui-même
aperçu son Dieu :
lépreuse la main de l'incroyant,
sain le cœur de celui
qui se fie au Dieu ;
ainsi ce Dieu
devient représentable pour nous.
Le symbole s'étend jusqu'à l'image,
le cœur croit plein de courage
en un Dieu
qu'attestent des miracles visibles,
Par Aaron Moïse nous fait voir
comment il a lui-même aperçu son Dieu,
ainsi ce Dieu devient représentable pour nous,
que des miracles visibles attestent.
Dieu tout-puissant !

AARON :
Reconnaissez-vous aussi en cela :

votre courage vaincra Pharaon !

— *la caméra panoramique vers la gauche jusque sur le chœur en passant sur Moïse et sur le prêtre ; derrière le chœur, la porte et le ciel*

38 GROS PLAN : 30"

ob. 18,5 — *sur le prêtre de profil (droit)* mesures 817-834

L'AUTRE HOMME *(off) (parlé)* :
Tout pour la liberté !

LE CHŒUR *(off) (parlé)* :
Tout pour la liberté !

L'AUTRE HOMME *(off) (parlé)* :
Rompons les chaînes !

LE CHŒUR *(off) (parlé)* :
Rompons les chaînes !

L'AUTRE HOMME (*off*) (*parlé*) :
Assommez les préposés à la corvée !

LE CHŒUR (*off*) (*parlé*) :
Assommez-les !

L'AUTRE HOMME (*off*) (*parlé*) :
Assommez leurs prêtres !

LE CHŒUR (*off*) (*parlé*) :
Assommez-les !

L'AUTRE HOMME (*off*) (*parlé*) :
Brisez leurs Dieux !

LE CHŒUR (*off*) (*parlé*) :
Brisez-les !

L'AUTRE HOMME (*off*) (*parlé*) :
Au désert !

LE CHŒUR (*off*) (*parlé*) :
Au désert ! Au désert !

LE PRÊTRE :
Insensés ! De quoi le désert vous nourrira-t-il ?



Fin du plan 37 (le chœur de la Radio de Vienne)

39 DEMI-RAPPROCHE A GROS PLAN : 2'50" mesures 835-869

ob. 50, — *d'abord sur Moïse et Aaron*

AARON :
... Et l'Eternel vous fait voir une image de votre bonheur corporel en chaque miracle spirituel.
L'Omniscient sait que vous êtes un peuple d'enfants, et n'attend pas des enfants ce qui est difficile aux grands.
Il compte avec cela
que tous les enfants mûrissent,
et que tous les vieillards
deviennent sages.
Il vous donne un délai pour vouer votre vie dans la joie à la préparation de la sagesse de l'âge.

MOISE :
Dans le désert la pureté de la pensée vous nourrira,
vous conservera
et vous développera...

— *lent travelling sur Aaron*

Dans le désert non plus il ne vous laissera pas manquer d'aliments.
Le Tout-Puissant change sable en fruit, fruit en or, or en délice, délice en esprit.
Qui alimente le Nil,
qui nourrit cette terre ?

Lui, qui change le bâton
en serpent,
la santé en lèpre.
Voyez l'eau du Nil
dans cette cruche :

— *Aaron sort du champ vers la gauche*

Début du plan 41



40 PLAN RAPPROCHE : 34" mesures 870-878

ob. 75 — *sur la cruche et sur les mains d'Aaron, qui versent du sang de la cruche sur la terre*

AARON :
Non : vous ne vous trompez pas : ce que vous
voyez à présent, est du sang !
Comprenez-vous cela ?

— *Aaron se redresse, ses mains sortent du champ*

41 PLAN RAPPROCHE A PLAN RAPPROCHE : 2'25" mesures 879-917

ob. 50 — *sur le profil gauche d'Aaron, en légère contre-plongée :*

AARON :
C'est votre sang
qui nourrit cette terre,
comme l'eau du Nil.
Vous engraissez les serviteurs des
mensonges, des faux Dieux.
Mais le Tout-Puissant vous libère
vous et votre sang.
Il vous a élus
devant tous les peuples,
pour être le peuple du Dieu unique,
pour le servir lui seul,
serviteur d'aucun autre !
Vous serez libres de la corvée
et du fléau !
Cela il vous le promet :
il vous conduira en la terre
où coulent lait et miel,
et vous jouirez corporellement de
ce qui fut juré à vos pères
spirituellement.
Mais ce qui reste à Pharaon,
voyez ici,
c'est de nouveau l'eau claire du Nil.
Et il s'y engloutira !

LE CHŒUR (*off*) :
Elus, élus,
élus,
élus !

— *panoramique de la caméra avec Aaron, qui se baisse, jusque sur ses mains qui prennent la cruche et en versent l'eau*

PANORAMIQUE *sur le Nil, de la gauche vers la droite* 1'30" mesures 918-936

LE CHŒUR (*off*) :
Il nous a élus devant tous les peuples
pour le servir lui seul, pour le servir lui seul,
serviteurs d'aucun autre, serviteurs d'aucun autre :
nous serons libres de la corvée et du fléau !
Cela il nous le promet :
il nous conduira en la terre où coulent lait et miel ;
et nous jouirons de ce qui fut annoncé à nos pères.

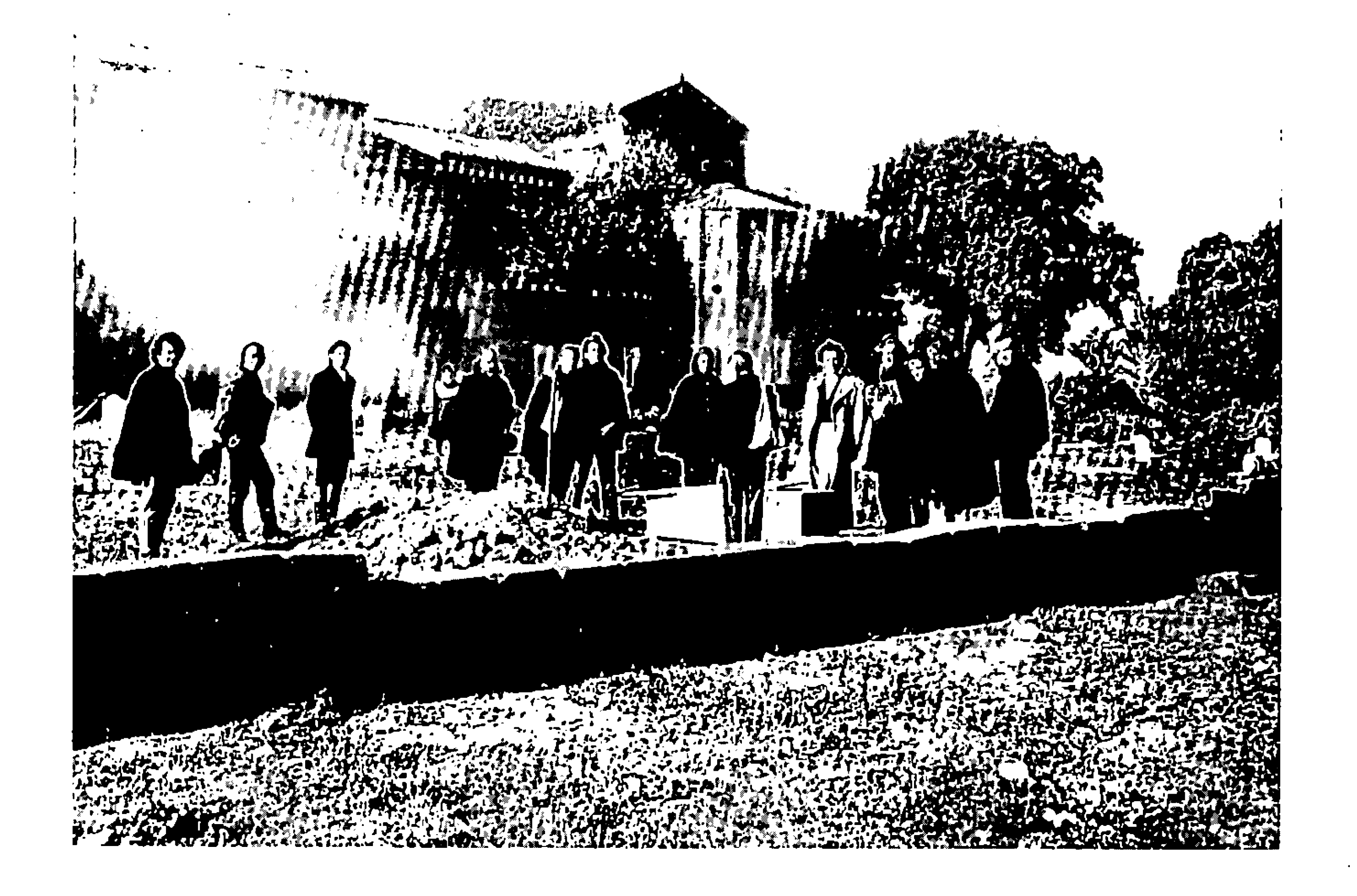
PANORAMIQUE *sur la vallée du Nil, de la gauche vers la droite : à la fin, le désert et la montagne* 1'05" mesures 936-970

LE CHŒUR (*off*) :
Tout-Puissant, tu es plus fort que les Dieux d'Egypte,
tu abats Pharaon et ses serviteurs.
De la corvée Moïse et Aaron nous libèrent.
Dieu éternel, nous te servons,
nous te consacrons nos sacrifices et notre amour :
tu nous as élus,
conduis-nous en la terre promise.
Nous serons libres, libres, libres, libres !

A SUIVRE.

CRITIQUES

Allonsanfan



Les yeux stériles
(Allonsanfan)

Allonsanfan est, au sens strict, un film séduisant : *vorrei e non vorrei*, je voudrais et ne voudrais pas l'aimer, le suivre dans ses méandres, ses ambiguïtés, ses sournoises conclusions. Signe de cette séduction, la division des spectateurs, notamment ceux de gauche, d'extrême-gauche, puisque comme tous les films des Taviani, *Allonsanfan* se présente comme une fable politique. Fable dont la moralité n'est pas évidente : c'est d'une discussion, amicale et âpre, sur le sens à donner au film — sur le *point de vue* des Taviani — que le présent texte prend son départ.

Fable politique : comme *San Michele aveva un gallo*, le film présente, sous un déguisement historique (ici, la secte des Frères Sublimes, société secrète à visée révolutionnaire comme on en rencontrait, paraît-il, dans l'Italie prégaribaldienne, après l'Empire), la peinture d'un certain gauchisme : volontarisme, spontanéisme, populisme, les traits sont aisément reconnaissables. La question est celle du point de vue des Taviani dans et à travers le film : puisqu'il y est question de politique, quel en est le discours, où est la leçon ? que représentent ces conjurés, les Frères Sublimes (où l'on croit voir une allusion humoristique aux auteurs) ? Au nom de quoi sont-ils critiqués ? Et emportent-ils quelque positivité ? Les Taviani ont bien déclaré (dans *Libération*) que le personnage d'Allonsanfan, le jeune fanatique aux yeux bleus, était le héros positif du film, le représentant de l'avenir. On les sait communistes, on les dit fascinés par l'extrême-gauche : on situe le débat.

Héros positif, pourquoi pas ? A quoi, en effet, les oppose-t-on, ces conjurés, ces Frères Sublimes ? Non, comme dans *San Michele*, à une avant-garde supposée plus consciente, moins fantaisiste, plus « scientifique » ; mais à un personnage de traître, sybarite, velléitaire, ballotté par les événements, et qui finit comme doivent finir les traîtres, pris à son propre piège, trahi par sa propre trahison. Rien (pas même la fin tragique des révolutionnaires, cf. *La Tragédie optimiste*) qui ne semble là s'accorder à un scénario inspiré par le réalisme socialiste ou le romantisme révolutionnaire. Tous les éléments y sont : la bourgeoisie, le peuple, l'« avant-garde », et le traître. Seulement voilà : la figure principale, ou du moins centrale, du film, ce n'est pas le révolutionnaire, mais le traître. Ce qui est contre toutes les règles de l'art de combat prolétarien. Et trouble singulièrement la perspective du film.

L'équivoque, où s'alimentent les discussions, est là, dans la position centrale de Mastroianni dans l'histoire, dans son opiniâtreté à trahir une cause qui, visiblement, n'a pas besoin de ça pour être perdue, dans le regard qu'il porte sur ses camarades. La position centrale implique l'identification, mais s'identifier à un traître, ça ne va pas de soi : c'est sans doute pourquoi on a dit du personnage qu'il était « déchiré entre ses idéaux et son être de classe bourgeois » ou quelque chose de ce genre, alors que rien n'est manifestement plus faux.

Bien sûr, un traître, un traître qui est le sujet du drame, ça ne peut être qu'un traître déchiré, sinon, où irait-on ? Mais ici, rien à voir avec *Senso*. Jamais Mastroianni ne s'arrache les cheveux en criant : « Mais qu'est-ce que je fais, où suis-je tombé ? » C'est tout le contraire. Ce n'est pas d'être arraché à lui-même par la passion amoureuse que lui vient comme une catastrophe la trahison, ce n'est pas la chute de Mastroianni, reflet de la décadence de la classe à laquelle il appartient, que représente le film. Si Mastroianni trahit, c'est par une bouleversante, mais froide décision de l'âme ; si chute il y a, ce n'est pas de la sienne qu'il est question, mais de celle des conjurés : il s'agit de les laisser choir. Le film y insiste particulièrement : c'est au milieu de ses camarades que Mastroianni est misérable (sale, blessé, fiévreux, hagard, désespéré), c'est loin d'eux qu'il renaît.

Qu'il renaît, littéralement ; c'est par là que le film commence. Mastroianni, épuisé, malade, quasi mourant, revient dans sa famille tel Ulysse à Ithaque (la séquence est explicitement calquée là-dessus), s'y fait materner par sa sœur et sa gouvernante et s'y refait une enfance, une virginité (« tu guéris, mon petit pinson », dit la gouvernante en le voyant, dans son lit, bander comme un enfant à qui la nubilité vient).

Et ce n'est pas comme représentants de l'avenir, forces neuves, encore maladroites et incomprises, qu'arrivent dans le film ses camarades, mais bien au contraire comme revenants poussiéreux, fantômes d'un passé, d'une période morte de la vie de M., et qu'en tant que tels il se prendra à haïr de plus en plus mortellement.

« *Déchiré entre son goût du plaisir et son idéal révolutionnaire* », comme le voulait à peu près la fiche de Pariscop, on voit que ce n'est pas ça. Son idéal, d'ailleurs, Mastroianni le formule nettement, et d'une façon obsédante : c'est d'aller en Amérique. Rien de révolutionnaire là-dedans. La question se pose donc autrement : dans quelle mesure le film épouse-t-il le point de vue de Mastroianni, voire le regard qu'il porte sur ses compagnons, dans quelle mesure s'en détache-t-il ?

Ainsi les camarades de M., les Frères, représentent-ils de son point de vue, du point de vue de son désir à lui, le vieux, le passé, le mort. Mais dans l'ensemble ils sont jeunes — et même assez innocents — alors que lui est d'âge mûr. Même Lea Massari, sa femme, quoique d'âge à peu près égal au sien, a l'insolence et l'éclat qui connotent la jeunesse. Mais justement : cette insolence, cet éclat, cette liberté, associés à la beauté de la femme, qui pourraient être séduisants, sont ici montrés sous un jour antipathique ; liberté (de comportement, liberté sexuelle) froide, agressive, méprisante envers la sœur, de M., Laura Betti ; insolence mauvaise envers la gouvernante, que Lea Massari provoque en se montrant nue à elle, malgré les injonctions de Mastroianni ; quant à l'éclat et à la beauté, tout se passe comme s'il en avait épuisé les charmes, percé à jour les artifices : il ne la désire plus, et refuse, sous le prétexte de sa convalescence, de faire l'amour avec elle. Or, la présentation de Lea Massari est importante, puisque c'est elle qui réintroduit, si l'on peut dire, les Frères Sublimes dans la vie de M. Elle annonce leur arrivée, mais elle fait de cette arrivée une entrée en force, de force, dans la vie de M. — un viol. Les spectateurs doivent tout de suite sentir qu'avec une telle femme, il n'est pas question de discuter, pas question de transiger, c'est comme ça, pas autrement. Ça ne la rend pas attrayante, ni, par contagion, la cause qu'elle embrasse : c'est l'occasion et l'excuse de la trahison de M. Il est clair en effet que le caractère tout d'une pièce, non divisé, de Lea Massari empêche toute identification de son côté : c'est au désir de M., et à ses désinvestissements, que l'on est conduit à s'identifier ; c'est son regard qui structure la position du spectateur.

Il ne sert à rien de parler de « point de vue » idéologique en art si l'on n'y implique le regard, c'est-à-dire le désir, la caresse où pointe la vérité de chair de ce « point de vue ». Ce n'est pas pour rien que les Frères arrivent, à la suite de Lea Massari, en troupe, et sous le regard de M. Ils arrivent, de loin, de très loin, saisis au téléobjectif. et leur avancée qui n'avance pas (on sait que les longues focales écrasent la perspective, détruisent la profondeur) subit le commentaire de M. en voix *off*, en monologue intérieur. Il les voit venir. C'est filtrés par son regard, sa voix, que les spectateurs les verront. Le sens du commentaire de M., outre son rôle fonctionnel de présentation des divers personnages qui composent la troupe des Frères, est le *savoir* que possède M. de ce que sont ses camarades. Par exemple, « Untel, si tu sautilles ainsi, c'est pour cacher ta vocation à la mort » (vocation que, d'ailleurs, ultérieurement. M. n'hésitera pas à tenter de mettre à profit pour se débarrasser du trop sautillant Frère). Un tel savoir est, en soi, mortifère, glacé, annulant. « Savoir ce que le partenaire va faire n'est pas une preuve de l'amour », dit Lacan. M. sait toujours ce que ses camarades vont faire, l'évidence est qu'il les connaît par cœur, et jusqu'à l'écœurement. C'est pourquoi déjà, à ce moment-là, les a-t-il trahis, en les laissant dénoncer par sa sœur.

Et lorsque les hasards de son errance, au cours de ses tentatives d'échapper à la vivante prison, à la tunique de Nessus que représente pour lui la troupe des Frères, le mettront en présence de nouvelles figures, jeunes et un peu fascinantes (Allonsanfan, Vanni-la-Peste, l'un le regard très bleu, l'autre le regard très noir) ou séduisantes (Mimsy Farmer), il aura très vite tout tiré d'eux : car ce sont des niais, des puceaux, de jeunes sots. Il est manifeste qu'à priori, il sait tout d'eux ; il sait que Mimsy Farmer va l'aimer, et comment et pourquoi elle va l'aimer (cela suffit pour que, lui, ne l'aime pas) ; il devine même le sobriquet de Vanni-la-Peste (Vanni-la-Peste, jeune paysan criminel du Sud, rejeté par les siens, brebis galeuse, déchet du peuple pris par sottise, par les Frères, pour un représentant exemplaire du peuple), alors que ce sobriquet infâmant, les Frères l'ignorent. Bref, il voit tout, il voit la niaiserie (c'est pourquoi la fin, où il se laisse abuser par Allonsanfan et y perd la vie, paraît peu vraisemblable, artificielle et forcée).

Dans quelle mesure, nous étions-nous demandé, le film prend-il distance par rapport au point de vue de Mastroianni ? Il ne le pourrait qu'à s'appuyer sur l'objet du regard de celui-ci, pour, ce regard, le décevoir et le montrer, en quelque point, aveugle. L'objet du regard de M., c'est-à-dire les Frères. Après tout, eux aussi ont des yeux. Des yeux qui fascinent (Mastroianni, le spectateur). Mais, hélas ! des yeux pour ne pas voir. Car si lui, qui ne les aime plus, sait toujours ce qu'ils vont faire et voit en eux jusqu'au cœur, eux sont aveugles au point, non seulement de ne jamais devenir ce qu'il va faire (en quoi sans doute l'aiment-ils), mais de ne pas même soupçonner ce qu'il ne cesse de faire tout au long du film, et qui devrait leur crever les yeux : à savoir les trahir à tour de bras. Disons qu'au regard des spectateurs, ça ne devrait pas les avantager.

Tout se joue en effet, dans *Allonsanfan*, au niveau de l'œil. Les rôles sont nettement répartis : les Frères ne voient rien, Mastroianni voit trop ; au point d'avoir des hallucinations (ce qui l'apparente moins au fou qu'à l'artiste). La contre-épreuve de ce *trop de voir* de Mastroianni, qui débouche sur l'horreur hallucinatoire (par exemple l'immonde crapaud dont il a lui-même suscité l'imagination pour terroriser son fils), c'est cette grimace *les yeux fermés* en laquelle se fige le fils pour rejeter son père, splendide trouvaille. Signe que c'est l'horreur d'un œil dessillé qui se trouve rejetée ainsi.

C'est ici que le film montre le bout du regard. Car enfin, si, comme le prétendent les Taviani, ce sont les Frères ou certains d'entre eux qui portent la leçon

positive du film, il eût fallu que dans le récit ils existassent un peu plus, de façon un peu plus vivante, c'est-à-dire un peu moins prévisible. Il eût fallu que le film ne les montrât pas *tels que les voit M.* : une bande de puceaux imbéciles, en proie à un idéal inconsistant, sans chair. Il eût fallu que cet idéal populiste et révolutionnaire qui les anime fût montré autrement que comme une névrose, un rêve d'enfant (la fausse danse paysanne qui fait la joie d'Allonsanfan) : car dans *Allonsanfan*, ce n'est pas l'écho de *La Marseillaise* qu'il faut entendre, mais le mot enfant. *Allonsanfan* est une histoire d'enfants, l'enfance est visiblement le ressort le plus profond, le thème le plus cher des films des Taviani ; mais ils la partagent, ici, en deux : d'un côté la bêtise, de l'autre la jouissance.

Comme dans *San Michele*, les révoltés sont dans *Allonsanfan* de doux paranoïaques attirés par la mort (attirance que désigne le sombre Vanni-la-Peste). Seulement, il ne leur est plus opposé par un effet trompeur de contradiction politique des révolutionnaires à l'œil plus froid, plus désabusé mais du coup plus lucide. Ce qu'*Allonsanfan* leur oppose (et c'est un pas de franchi, dans quel sens ? par rapport à *San Michele*), c'est quelqu'un qui veut vivre, jouir, profiter de son temps et qui pour cela est prêt à payer le prix le plus lourd, celui de la délation et du meurtre. Il me semble même qu'*Allonsanfan* est le premier film à susciter aussi perversement les spectateurs à partager la jouissance de se faire indicateur de police (ça va même presque plus loin que Genêt à ce niveau, car celui-ci n'a jamais prétendu entraîner le lecteur, seulement le défier). La perversité de la chose étant que la cause trahie est simplette mais sympathique. Pas odieuse, en tout cas, non, pire que ça : ennuyeuse. Si dans le film pointe une revendication, elle est bien à la mode : c'est celle du plaisir (le récit traverse le carnaval de Venise).

Pascal BONITZER.



O et les veaux

(Histoire d'O)

PUBLICITE ET REPRESSION

L'opération publicitaire sur Histoire d'O (avec collaboration confraternelle de la production, de la presse écrite et de la radio) intervient à un moment où l'afflux du cinéma pornographique est menacé de répression. Il s'agit, pour les producteurs, de faire le poids idéologique et politique, face à l'opinion et au Pouvoir, en lançant sur le marché des pornos de luxe avec « alibi artistique », pour reprendre les termes législatifs épinglés par le dessinateur Wilhem à propos de la fermeture du théâtre des Saints-Innocents.

Alibi artistique et littéraire = moins de succès dans les milieux populaires. Mais succès assuré dans la petite et moyenne bourgeoisie montante, pas trop bégueule et avide de cuculture, qui ne va pas au porno pour se branler, et encore moins pour rire, mais comme on allait à l'Opéra à la fin du 19e siècle, et comme on suit aujourd'hui la dernière mode : pour se faire voir, pour s'admirer dans des postures avantageuses, avec des colifichets attrayants.

Ecoutons les salles : à O, c'est le silence religieux.

Souvent, tout de même, des jeunes se marrent franchement aux scènes osées. Il est vrai qu'elles sont assez bouffonnes, et plus encore que les épreuves d'Emmanuelle, connotables comme les travaux forcés d'un érotisme et d'une loi d'amour bien tristes.

Quant au prétexte : la dureté du récit a pu faire scandale à une époque où la violence politique allait de pair avec la placidité des mœurs bourgeoises traditionnelles (« La douceur excessive du père, de l'instituteur et de l'amant se paie par le tapis de bombes et le napalm et l'explosion des atomes » a cru bien dire Jean Paulhan).
Mais il est clair qu'aujourd'hui, à un moment où tous les efforts du Pouvoir et de la presse de droite, et l'orchestre de la Radio et de la Télévision, tendent à créer un climat d'insécurité et de terreur propre à la légitimation de toutes les répressions (recrudescence du banditisme = omniprésence des flics), épingler comme le fait L'Express la phrase de Paulhan : « Tout se passe comme s'il existait dans le monde un certain équilibre mystérieux de la violence dont nous avons perdu le goût et jusqu'aux sens », c'est tout simplement se servir d'un écrit daté, énigmatique et prestigieux (l'Académie tout de même) pour faire miroiter à mots couverts ce que ni L'Express ni ses lecteurs n'ont le culot, eux, de dire à haute voix : qu'il est bon pour la bourgeoisie de se muscler, de s'armer, de faire parade de sa violence et surtout d'en faire provision en cas de coup dur.

Nous voilà loin d'O, des énamourations appointées d'une gazetière pour presse du cœur retournée par le choc, et qui vient à point fournir la caution féministe (Madeleine Chapsal) des paradoxes de Jean Paulhan accommodés aux mots d'ordre du jour, mais assurément plus près du vrai visage des veaux dont nous allons essayer de sonder un peu les âmes.

Car des films comme O ne sont-ils pas, au fond, nos vraies messes ? Des Mystères où se condense notre sacré ?

L'AMOUR BOURGEOIS

L'aspect le plus important du romanesque bourgeois est assurément celui qui traite de la crise permanente des mœurs, dans une société où le resserrement de la parenté sur le couple, corrélative de la transmission patrilinéaire du capital, a rappliqué sur la famille les principes du contrat capitaliste.

Il en est résulté une conception despotique et usurière de l'amour qui va de : « Mange ta bouillie ou maman ne t'aime plus », à : « Si tu me trompes, je te tue », ou l'inverse, en même temps qu'une tendance à la migration des sexes hors du foyer conjugal, avec le triangle tragi-comique de l'adultère.

Quant à l'harmonie amoureuse (je dirais : le mode selon lequel les corps, les cœurs et les idéaux s'accordent et chantent le mieux), elle a été, et reste encore vouée à être conçue et représentée dans une sorte d'*encadré* qui déconnecte *un* couple conjugal de tout rapport social évocateur ou générateur de crise.

Le milieu référentiel de ce tableau idyllique est soit idéalement pauvre, soit idéalement fortuné : dans la version populiste d'avant-guerre, on avait une chaumière et deux cœurs ; dans la version moderniste, c'est plutôt une gentilhommière campagnarde style *Jours de France*, avec piscine, jardin potager et petits veaux à l'étable.

Cette harmonie est vouée au malheur, son destin est d'être détruite et chantée, et toute la stratégie de la presse du cœur consiste à l'entourer d'orages qui n'en finissent pas de s'accumuler. Le désastre, lorsqu'il arrive, est ainsi provoqué de l'extérieur (mais d'un extérieur mythique). L'amour du couple est brisé, mais son principe exalté. Pas de meilleur moyen de chanter l'amour, dans cette conception idéaliste, que de le sacrifier.

L'introduction de la « perversion » (je te fais mal — dis-moi que tu m'aimes : conjugaison d'une demande d'amour et d'un désir despotiques) dans les films récents, ne fait que confirmer cette tendance, et achève peut-être de clore le genre, de fermer le cadre. Ladite « perversion » est affichée, mais, dans le contexte de la fiction, la loi d'amour n'en continue pas moins à régner, subsumée par le couple idéal. Les amoureux sont toujours seuls au monde (avons-nous bien saisi tout l'aspect midinette de *Portier de nuit ?*). Elle devient, selon les publics, soit le repoussoir de jeux cruels qui les fascinent et les indignent (comment des gens qui s'aiment peuvent-ils se faire ça !), soit le supplément bizarre et ineffable qui colmate le vague à l'âme bourgeois (les mystères de l'amour, les horreurs sans nom de l'Autre Scène...).

Double portée idéologique de ce genre cinématographique : faire passer l'institution de la censure, paradoxalement, pour libératrice des idées sur les mœurs (alors qu'elle ne fait que subir les pressions des révoltes), et contribuer à entretenir des idéaux conjugalistes avec transcendance assurée du cœur et tabou sur le sexe, qui fait toujours les frais de cette mascarade (quand bien même un attirail de Monoprix s'en mêlerait).

LA SORTIE D'HISTOIRE D'O

La presse « libérale-avancée » (*L'Express*) a repris à son compte l'effet idéologique de la libéralisation de la censure, dans son style ordinaire de m'as-tu-vu (comme vous voyez, on est, à l'avant-garde de l'évolution des mœurs, les haruspices de la tripe amoureuse).

La presse de gauche marrante (*Charlie-Hebdo*) a dénoncé encore, comme pour *Portier de nuit*, une fantaisie pour couples fatigués et intoxiqués par les gadgets.

Dans un cas, c'est le genre même qui est fétichisé, comme témoignage de la largeur d'idées qui règnent dans la République des cadres ; dans l'autre, c'est la France moyenne qui est gentiment malmenée.

De sorte que la mystification reste totale.

L'Express ne dit bien sûr pas à ses lecteurs qu'ils sont bien cons de s'intéresser à des histoires pareilles, bien naïfs s'ils croient y trouver une clé pour leurs désirs. Il fait mousser à la fois l'appareil journalistique, l'appareil cinématographique, et leur clientèle. Il s'agit d'obtenir le réflexe conditionné qui fait dire : nous, nous lisons *L'Express*, nous allons voir *O*, nous avons les idées larges. Nous sommes avancés sur tous les tableaux.

Et *Charlie-Hebdo* ne dit pas à ses lecteurs en quoi cette élucubration sert d'enveloppe à la conception la plus traditionnellement bourgeoise des mœurs, il se contente de cartonner les supposés destinataires du film. Opération payante, mais à la fin trop facile, auprès d'un public jeune sensibilisé au comique des stéréotypes érotiques bourgeois.

Et pendant ce temps, l'insinuation d'une certaine nécessité, et d'une certaine *fatalité* de la violence réactionnaire, fait son chemin.

LES CHARMES DU MELO

O est un mélodrame bourgeois qui joue un peu le même rôle que ceux de la fin du siècle dernier : il donne à fabuler l'évolution des mœurs et leur répression. A rêver la transformation des contrats désirants traditionnels, mercantiles et terroristes, en des sortes de jeux rituels, violents, archaïques, dans la représentation desquels se déchargent les tensions des rapports amoureux réels.

Toute l'érotique bourgeoise contemporaine est imprégnée de cette violence où se conjuguent les impératifs d'un surmoi exaspéré (qui ordonne la volonté de jouissance et surtout son *affichage*) et des idéaux de pouvoir (pouvoir sur l'autre, sur ses désirs, sur son amour, sur les épreuves qu'on lui impose et qu'on s'impose).

Et qu'en est-il, dans ces scénarios érotiques, de la représentation, de la *persona* du pouvoir ?

Il s'agit toujours d'une figure d'homme (voyez ensemble *Portier de nuit*, *Emmanuelle*, *O*), de maître qui n'en finit pas de réitérer, sous forme de rituel initiatique et cruel, et dans un récit qui se déroule comme un rêve, son vœu de toute-puissance sur le désir de l'autre. Et cela, bien au-delà de ce qu'il exige de la femme qu'elle y prête son corps, voire qu'elle le consacre de son amour.

Car c'est de l'évocation historique, d'un décor et d'un travesti nazi, médiéval, colonial, que la mise en scène du scénario se soutient et opère, comme pensée de rêve, sur le spectateur.

Qu'est-ce à dire ? Comment interpréter le pouvoir attractif de ce spectacle, de cette pensée de rêve porteuse d'un vœu insensé de toute-puissance, de ce décorum ?

D'abord, il ne faut pas se précipiter à dire que les spectateurs séduits par cette élucubration souhaitent, dans le réel, le retour du fascisme d'avant-guerre, des mœurs coloniales, de la féodalité. Ils n'en sont pas là.

Néanmoins, s'ils prennent plaisir à leur évocation, c'est bien évidemment que quelque chose de cette évocation les satisfait, eux, *hic et nunc*.

Ce qui leur fait plaisir (et aussi les fascine, et, en un sens, les terrifie : précisons qu'il s'agit principalement des spectateurs hommes) est bien évidemment la réalisation imaginaire d'un vœu de toute-puissance sur le désir et sur l'amour, véhiculé par la fiction, mais aussi quelque chose qui fait de ce vœu l'expression la plus adéquate de leur désir, bien ancré dans le réel celui-là, de se foutre des violences de ce monde-ci, de *s'en foutre éperdument*, c'est bien le cas de le dire, pour autant que c'est d'un *délire* de despotisme politico-érotique, d'un lâcher-tout (cependant bien contrôlé) de ce que l'oppression des mœurs et des institutions

politiques provoquent, en fait d'élucubrations sur le sexe et le pouvoir, que la fiction se soutient, et opère comme pensée de rêve.

Ce qui est satisfait imaginairement, par le film, est le vœu d'être aimé et de désirer à la folie (en cela, il rejoint l'opéra romantique), mais ce qui est aussi déjoué, c'est l'oppression du réel. Le film satisfait aussi chez le spectateur le désir d'un tout-puissant oubli de ce qui l'aliène, de ce en quoi les violences réelles, les tensions, les crises de la société lui pèsent.

Mais cet oubli ne se soutient que dans la dimension d'une attitude de classe caractéristique du courant rétro que j'ai qualifiée de je-m'en-foutiste. Il faut bien voir de quoi il s'agit, pour autant que nous en sommes littéralement saturés. C'est certainement le trait dominant de l'idéologie bourgeoise d'aujourd'hui, mais peut-être aussi, sous des formes différentes, d'hier.

JE-M'EN-FOUTISME

Bien propre en tout cas à nous faire renoncer à une formule aussi trompeuse que « l'idéologie déguise le réel aux masses », alors que ce sont bien plutôt les classes qui se déguisent avec l'idéologie, qu'elles travestissent leur rapport au réel non pas seulement dans le but de mystifier l'autre, mais dans celui de convertir la mystification en *plaisir*, en une mascarade dont le spectacle est dédié à l'autre.

Comment croire en effet qu'un système social dans lequel les mécanismes principaux d'exploitation, de répression, de ségrégation, ont toujours opéré à ciel ouvert, violemment et cyniquement, aurait pu, comme cela, rappliquer sur le réel, sur le vif du réel, un voile mystérieux, une brume métaphysique qui opérerait ainsi, directement, comme travesti, mascarade de ce réel ?

Pour que la mascarade opère, il a bien fallu que les gens y mettent du leur (et du leurre), que les rapports antagonistes entre les exploiteurs et les exploités soient non seulement dosés stratégiquement mais aussi amortis, feutrés, déjoués d'une certaine manière. Et déjoués avec quoi ? Pas seulement avec de la violence, avec des menaces, mais avec du sexe, avec du cœur, avec des idéaux. Autrement dit, avec les corps, avec leur organisation libidinale, avec leurs discours, avec leurs écrits. Avec tous les jeux dialectiques des rôles, des images et des désirs forgés dans la pratique sociale, précipités dans ce que le marxisme appelle des « classes », soit, littéralement, des *groupes-écrits*.

Le moment de vérité violente de l'idéologie bourgeoise n'est assurément pas celui où le voile, tel celui du Temple, se déchire et met à nu l'horreur de l'exploitation et de la répression, mais celui où les maîtres s'en prennent aux esclaves en tant que classe, en tant que groupe-écrit.

Relisez *La Guerre civile en France*, et surtout la lettre du 8 juin 1871 (correspondance de Paris du *Daily News*). Voyez comment la répression est organisée méticuleusement, maniaquement, dans le sens d'un morcellement du groupe. Mais aussi à quel point le maître, qui en l'occurrence joue le rôle du maître absolu, est captif de ses actes, et le spectacle de quelle sinistre mascarade il dédie à ceux qu'il envoie à la mort. Là, l'humour noir de Marx devance celui de Freud, à épingler les effets de l'aliénation sur le corps même des maîtres, bien au-delà de ce qu'ils croient connaître de leurs désirs.

Observons ici que le je-m'en-foutisme affecté du maître (« *Madame, j'ai été dans tous les théâtres de Paris...* ») est le revers de l'*acting out* hystérique de son désir d'être reconnu comme tel par des gens qui n'en veulent rien savoir, et qu'il opère dans le registre de la *comédie* et du *travesti*.

Il faudra aller y voir de plus près, du côté de cette fonction d'affichage qui compose de telles figures de carnaval.

Cet affichage n'est pas une étiquette que la classe bourgeoise s'applique, de l'intérieur. Il n'est pas tout dédié aux membres de la classe. Il est le blason d'un corps social qui n'en finit pas d'imprimer sur les corps, aussi bien que sur les meubles, les marques des divers rejets, exclusions, ségrégations, dont s'est fondé le socius bourgeois, et son économie capitaliste. Il est une production de désir qui opère, dans le socius bourgeois, comme pensée attachée aux corps, et qui affecte ces corps dans la dimension du plaisir. D'un plaisir qui fait écran aux dérangements, aux traumatismes, aux déplaisirs du réel. Surveiller, punir, administrer, comptabiliser, distribuer, ne sont pas en elles-mêmes des activités gratifiantes au regard du principe de plaisir. Et cela nous conduit à envisager un autre moment de vérité, délirante cette fois, de l'idéologie : lorsque le fascisme, la terreur, la répression politique et sexuelle, sont ressaisies précisément dans une sorte de délire bien tempéré, dans une mascarade qui fait écran aux atteintes trop violentes du réel, non pas dans la dimension du rire, mais dans celle d'une fascination érotique pour les masques et les défroques d'un pouvoir parodique. Le secret du je-m'en-foutisme, c'est que les maîtres, eux aussi, d'une certaine manière, trompent le despotisme de leurs propres institutions. Mais ne nous méprenons pas sur leurs désirs : la mode rétro ne signifie nullement le dépérissement des processus de fascisation, pour autant qu'elle donne corps à un violent geste de ségrégation qui indique à la fois un déplacement de leur base de classe, et un investissement désirant d'un mode nouveau de la bourgeoisie sur l'appareil de pouvoir, tel que c'est la dimension même de la mascarade qui doit supporter le pouvoir en personne (lire l'article d'Anne Chaussebourg « *Quand les jeunes giscardiens font leurs classes politique d'été* ». *Le Monde* du 2-9-1975) C'est ainsi que la bourgeoisie se redonne du corps (sinon du coffre). Mais bien sûr, pas seulement pour le plaisir d'étoffer la persona du pouvoir, mais pour en imposer à l'adversaire ou à l'ennemi de classe, pour s'armer, se militariser. La violence érotique, toujours au bord de la *parodie*, comme l'a signalé Pascal Bonitzer, des grands opéras rétro, donne aussi, à sa manière, un corps despotique, et un corps érogène, aux rêves de toute-puissance qui les traversent. Et la religiosité, le luxe, le dandysme hiératique du gestus, maintiennent les personnages dans le statut d'idéaux narcissiques, le plus souvent démentis par la débilité de la direction d'acteurs. On n'a jamais fait mieux, ou pire, en fait de tableaux de salon pour nouveaux riches.

RIRE

Dans le je-m'en-foutisme bourgeois, dans ses expressions idéologiques, il y a le désir d'échapper, par tous les moyens, à ce qui attend le maître face aux esclaves qui le défient, qu'ils ne le reconnaissent pas comme tel. Il y a aussi celui de tromper les effets mortifiants de son propre pouvoir, la stérilité de sa puissance, pour autant qu'elle est vouée à reproduire indéfiniment les opérations de surveillance, de punition, d'administration, de comptabilisation, de distribution qui le maintiennent dans ce statut.

Dans ses expressions artistiques, c'est au contraire le metteur en scène qui lance aux spectateurs un défi, sous la forme d'une provocation : pour les uns, le spectacle sera sublime, pour les autres ridicule, ou révoltant. Aussi le jeu, pour lui, consiste-t-il à rajouter des grandes orgues sur le sublime, à défier le ridicule par un « excès » qui se voudrait bataillien, à narguer la révolte par l'insolence du standing.

La catastrophe, pour lui, serait de déchaîner le rire.

Pour rire d'*Histoire d'O*, pas de meilleur moyen que d'imaginer un film qui démonterait le cérémonial, le cadre, les accessoires et les rôles, et qui les reconstruirait à la 6-4-2. Qui leur donnerait non pas la connotation insolente du luxe époustouflant, du plaisir interdit, de la « souveraineté » du pouvoir (tellement flatteuse pour le masochisme petit-bourgeois), mais le sens d'une convention cruelle et bouffonne.

Imaginez : les talons compensés seraient suppliciants, les instruments de torture se démantibuleraient, les domestiques déclencheraient une grève impromptue, et les veaux envahiraient le salon au beau milieu d'une scène de fouet.

Ce qui serait subverti gaiement serait à la fois l'affabulation des mœurs et du pouvoir par la mode rétro, les images réactionnaires du corps qu'elle affiche, la religiosité de la fiction, et l'intimisme charmeur de ce cadre doré où à peu près n'importe quoi peut se rêver en couleurs, à condition de ne pas porter atteinte à l'ordre du réel, à ses mots d'ordre, aux valeurs et aux idéaux en cours (surtout lorsqu'ils sont ceux de la Cour).

Revoir *L'Age d'or*, et penser au pouvoir du rire sur l'idéologie, mais aussi à sa fondamentale répression politique, pour autant qu'il atteint l'appareil en tant que porteur d'un pouvoir d'énonciation, et le pouvoir en tant qu'écran protecteur des rêves qu'il diffuse. Dans la mesure où le rire démasque l'imaginaire comme colporteur d'une tromperie dont le pouvoir est à la fois l'acteur et le metteur en scène privilégié, il atteint la persona du pouvoir, *il atteint le pouvoir en personne.*

L'Age d'or est un moment unique de l'histoire de la dramaturgie érotique bourgeoise, et plus encore de ses institutions dites culturelles, pour autant qu'à une époque aux mœurs austères, ruinée idéologiquement par la guerre (Freud : « *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort* »), et où la psychanalyse, dans une frange révoltée de la bourgeoisie, faisait effet de subversion (depuis, elle s'est rangée), un couple fou, entraîné par une narration délirante, a pulvérisé rituel, rêve et récit.

Le scandale fut énorme, le film est toujours clandestin. Les maîtres ont très mal pris la chose, d'être cinglés d'un tel fou rire.

Jean-Pierre OUDART.

Post-scriptum

Pour ne pas laisser sur le carreau les énigmes de l'amour, et les abandonner aux canailles, posons au moins cette question en termes lacaniens : si la demande d'amour implique le don de ce qu'on n'a pas, et si aucun bien ne l'épuise (sinon le rêve d'un souverain bien), le désir ne se satisfait pas non plus de compter sur ce que l'autre vous offre, pour autant que vous-même et l'autre n'en finissez pas de poser la question formulée par Lacan comme celle, éternelle, des amants : « Quelle valeur a pour toi mon désir ? »

Le désir ne se marchande pas plus que l'amour, en tout cas pas lorsqu'ils sont vécus dans la dimension (intenable) de l'idéal. Car nos idéaux, eux, nous tiennent à désirer bien autre chose que de répondre à une demande d'amour, bien autre chose aussi que de se prêter au désir de l'autre et de s'en satisfaire. Ils veulent toujours autre chose, plus de pouvoir, plus de liberté, ou pire, quand la perversion s'en mêle.

Dans la société bourgeoise, le problème des rapports entre les sexes avait été tranché : la division sociale du travail faisait des femmes les usurières des us, des usages et de la jouissance bourgeoise. Les mâles, eux, vouaient leurs idéaux au pouvoir et au capital (avec de drôles de résultats : il suffit de voir leurs têtes de croque-morts sur les tableaux de l'époque pour saisir, au moins intuitivement, que ça n'allait pas très bien du côté de leurs désirs).

Aujourd'hui, rien ne va plus, pour autant que les femmes en ont marre des us, des usages et d'une jouissance dont elles savent qu'elle n'est d'aucun prix pour leurs bourgeois de mâles. Quant aux mâles en rupture de capitalisme, ils n'en finissent pas de réinventer leur « père-version », qui les mène à tout sauf au foyer conjugal, et leur fait mettre en acte, sous des formes diverses, une homosexualité filiative qui constitue une composante libidinale importante des groupes militants, par exemple.

Ne tournons pas les choses au tragique, mais reconnaissons, en suivant Lacan, que si la « père-version » est fondamentalement celle de l'homme, et si les femmes semblent bien (je dirais presque de tous temps et de toutes mœurs) s'être enchantées de l'énigme de leur jouissance (le pas-tout de la jouissance phallique) au point de se prêter à tous les modes de domination politique des hommes, en s'en faisant à la fois un écran de séduction et un domaine réservé, quelque chose, dans notre société, a craqué.

La formule de la crise des mœurs pourrait peut-être, provisoirement, se formuler comme ceci : les hommes ont leurs valeurs, les femmes ont leurs usages.

Et peut-être est-ce une des voies qui pourra nous mener à concevoir ce qui a été laissé en plan par Marx, la notion de valeur d'usage, et en quoi Marx, en rupture avec les utopistes de son temps, a forclos radicalement la problématique de la jouissance (ce qui fait que nous sommes voués, il faut le dire, à penser au-delà de Marx, mais pas sans lui, et non à rafistoler des doctrines).

La formule : les hommes ont leurs valeurs, les femmes ont leurs usages, est bien entendu intenable politiquement aujourd'hui, dans l'impasse où l'a menée la société bourgeoise. Et c'est comme telle qu'il faut la penser, si on veut y voir un peu clair dans ce qui ne va pas dans les rapports dits sexuels, et dans ce qui a été épinglé bien vite comme « crise sexuelle » de la jeunesse.

Ils se défoulent, ils se débloquent, croyez-vous ? Oui, mais ils font autre chose. Ils mettent en acte, les jeunes, dans leurs relations amoureuses, quelque chose qu'on pourrait appeler le jeu du pas-tout. Je ne suis pas tout pour toi, tu n'es pas toute à moi, etc. Ce jeu symbolique est en train de subvertir pas mal de rôles traditionnels, de père, de mère, d'enfant, d'amante, d'amant. Il ne va pas sans violences, d'un côté et de l'autre, même quand le militantisme ne s'en mêle pas trop.

Vous n'en trouverez les recettes ni dans les carnets de « Madame Express », ni dans les chroniques de Jean Dutourd. Pas plus d'ailleurs que dans les cours d'amour « unies-vers-cythère » du docteur Meignant.

Sur *Le vieux fusil*

Il y a deux manières de tenir un discours également abject sur la dernière guerre, sur le nazisme et sur Vichy.

Celle de Malle nous montrant un loubard séduit par le prestige et le pouvoir de l'uniforme, et se payant une tranche de romantisme dans lequel le spectateur doit être entraîné (mais l'acteur Pierre Blaise est mort, cet été, d'un accident de voiture), et celle de Robert Enrico essayant de faire prendre plaisir à une chasse à l'homme qui dure trois quarts d'heure : mais, bien sûr, il s'agit des ennemis de l'extérieur, des éternels boches, pas des miliciens qu'on a vus au début du film et vite oubliés.

Sur *Le vieux fusil*, on dira avec raison qu'il s'inscrit dans la perspective giscardienne de redorer le blason de la bourgeoisie française.

Mais ça ne suffit pas ! Car la facilité avec laquelle certains spectateurs rient aujourd'hui des uniformes, la frivolité avec laquelle, face aux images du fascisme, ils jouent à ceux à qui on ne la fait pas (nous les esprits forts, le pays de Descartes, etc.), signifie simplement qu'ils ont envie d'oublier l'histoire d'un pays voisin, déchiré, capitaliste et bourgeois comme le nôtre, et sur laquelle il faudra bien un jour tenir un discours qui nous renvoie, à nous, la grimace de nos contradictions.

Les chômeurs et les petits-bourgeois enrôlés dans le nazisme n'étaient ni des bêtes ni des sadiques, et me sont plus proches que les cadavres qu'on peut encore entendre aux terrasses de café évoquer avec nostalgie la propreté de leurs uniformes.

Ceux qui rient au jeu de massacre du *Vieux fusil* feraient mieux d'insulter ces cadavres-là. Mais insulte-t-on la Famille ?

J.-P. OUDART.

COURRIER

Sur *La brigade* (suite)

Par la vertu des Siritsky Bros et de Parafrance (mount), redoutables films-murders dont les têtes seront bientôt mises à pris — les affiches sont prêtes, — un certain nombre de lecteurs parisiens des *Cahiers*, qui avaient l'intention de voir ce film, n'ont pas eu la liberté de le voir. Ces lecteurs, spectateurs virtuels ou potentiels de *La Brigade*, n'ont donc pu rectifier d'eux-mêmes, selon la formule consacrée, l'incroyable erreur (erreur ?) de lecture du film que leur proposait, en guise de critique, Pascal Kané dans le dernier numéro, en une notule dont il consacrait deux tiers à *Dupont Lajoie*, un autre tiers à *La Brigade* quand même, et le quatrième tiers, mais un bon tiers, digne du Picon-Curaçao de César, étant consacré à la marginalité, l'altérité et au racisme.

Evidemment, pour parler du racisme, de la marginalité et de l'altérité, *Dupont Lajoie*, est plus réussi que *La Brigade*, qui elle-même, pour parler de la résistance populaire au fascisme pendant la guerre, est bien plus réussie que *Moïse et Aaron* et *India song* réunis.

Pourquoi *Dupont* ? Allez savoir. Mais si, justement, on sait très bien, on connaît le mécanisme, ou la mécanique, qui a fonctionné : travailleur immigré en France en 1975 = marginalité, racisme, et problèmes de l'altérité non reconnue. Donc, ouvrier mineur immigré en France en 1943, même dans la Résistance, ou surtout = marginalité, racisme, altérité.

Comment peut-on s'évertuer, s'appliquer à confondre clandestinité et marginalité, comme s'il s'était agi, et ce n'était pas le cas dans cet article, de trouver à tout prix un défaut de la cuirasse à ce film qui pourtant s'avance à découvert. Ni politiquement, ni socialement, les personnages de *La Brigade* ne sont des marginaux.

Politiquement, ce sont des militants engagés dans les actions de sabotage et de résistance armée au sein d'une organisation, les F.T.P. qui procédait elle-même de l'Organisation Spéciale, qui dès l'été 1940 rassemblait les premiers communistes qui ne déposaient pas les armes, l'O.S. étant une émanation directe du Parti clandestin. L'organisation étant plus léninistement structurée que jamais du fait même de la clandestinité. C'est tout le contraire de la marginalité. Et les militants polonais mineurs du Nord sont, à part entière, membres de cette communauté de combat, comme ils l'étaient avant la guerre dans le P.C.F. et la C.G.T., ou dans les Brigades internationales en Espagne, et je connais personnellement certains d'entre eux qui ont aujourd'hui des responsabilités politiques, très importantes en Pologne. Bien sûr, la voix de Vichy, par le porte-parole l'avocat général Drussaens, dans le film, cherche à les exclure, à les frapper d'ostracisme, à les définir dans l'altérité dénoncée, mais ça, c'est l'affaire de Vichy. Dans les faits, ces personnages ne sont donc pas des marginaux, et les liens étaient constants, politiquement, entre la population restant au travail quotidien et qui donnait sa sympathie aux résistants, et ces brigades de F.T.P., qu'elles soient de composition internationale ou entièrement française. Il reste évident que si j'ai choisi une brigade internationale, c'est un choix dicté par l'attitude d'une certaine opinion française d'aujourd'hui.

Socialement, ces résistants polonais, pas plus que tous les mineurs polonais du Nord-Pas-de-Calais, n'étaient pas non plus dans la marginalité. Le mineur polonais, dans le coron, habite une maison semblable (semblable ô combien, coron oblige !) à celle de son voisin mineur français, aucune ombre de ségrégation dans la vie sociale, rapports, amitiés, mariages se nouent, tout cela dans la préservation des particularités polonaises auxquelles se mêlent d'ailleurs toute une partie de la population française, l'ouvrière, bien sûr, notamment au niveau de la fête. Qu'on me permette alors ce souvenir personnel — ou cette nostalgie, — mais c'est parce qu'elle entre dans le film : si dès l'âge de quinze ans je vais danser de préférence au bal polonais, c'est parce que j'aimais les Polonaises et parce qu'on y dansait mieux. (Entre nous, c'est un peu ce qui vous a manqué à vous tous, aux *Cahiers* ; ceci dit en toute amitié, et puis, c'est pas de votre faute quand même...)

Je ne veux pas reprendre point par point l'article de Kané, mais seulement celui-ci : les personnages de *La Brigade* sont venus — tombés ? — à leurs positions par « orthodoxie pieuse » !

Pour la piété, mon cher Pascal, tu repasseras, que ce soit pour celle des personnages ou la mienne, et je parle bien de piété politique. L'engagement dans les brigades d'Espagne ne participait d'aucun geste pieux, il ne faut pas confondre les « brigadistes » avec les pèlerins de Saint-Jacques-de-Compostelle. Quant à l'orthodoxie, j'ai envie d'en parler : il vaut mieux que la « doxa », comme on dit dans les revues élitaires, soit droite, qu'elle tombe bien à angle droit, qu'elle aille droit au but, et en matière de lutte de classes, la ligne droite est vraiment le plus court chemin. Le droit chemin, allons-y, je tends la perche. Il vaut mieux que la « doxa » soit droite que tordue, déviée, qu'elle se trompe de longitude ou d'époque. Les personnages de *La Brigade* sont donc là où ils doivent être, dans les Francs-Tireurs et Partisans. Telle est l'orthodoxie de Charles (Jean Bouise), de Marian Lang, ils sont passés du combat en Espagne au combat en France, et dès septembre 1939 ils étaient dans la clandestinité, le Parti étant mis hors la loi le 25 septembre et les arrestations de militants commençant dès cette date. Le jour de son interdiction et de sa saisie le 26 août 1939, *L'Humanité* titrait sur toutes ses colonnes : *« Union de la Nation française contre l'agresseur hitlérien »*, pour la guerre du peuple contre le fascisme hitlérien, la guerre que la bourgeoisie française ne voulait pas faire. La revanche contre 1936 commençait. « Nation » dans ce titre, étant prise dans son sens 1972, faut-il le dire ? Telle est l'orthodoxie, la ligne, de Katia (Brigitte Fossey) qui dit : *« Je suis dans cette brigade F.T.P., ça me semble normal, ça continue une lutte que j'avais commencée. »* Et le mot de la fin, de la fin du film, dit bien que cette lutte continue.

Un dernier point, qui n'est pas abordé, et pour cause, dans l'article de Kané, car il n'avait pas de place, il faut le dire : lors de la discussion organisée par les *Cahiers* au DERC de Censier, sur le film, Serge Daney affirmait que le ton du film était, cela allait de soi, celui du P.C.F. quand il évoque la Résistance. Non, répondit Serge Toubiana. Ce n'est pas si simple, parce qu'il n'y a pas « un ton », une note, un mode unique, qui aurait été celui du Parti sur la Résistance, mais enfin il faut remarquer qu'il y a eu un ton dominant, et qui se comprend, plutôt épique, c'est en somme celui des alexandrins d'Aragon dans *La Diane française*, dans le *Crève-Cœur*. Mais il y eut aussi de ton d'Eluard, *Au rendez-vous allemand, Eté 43*. Et c'est bien après coup que je me suis aperçu que la scène dans la chambre de Katia, entre celle-ci et le jeune Edouard, était l'illustration du poème d'Eluard : *Couvre-feu*. C'est tout le ton du film, qu'un critique définit, à partir justement du personnage de Katia, comme une « anti-épopée pudique ».

Il ne m'appartient pas maintenant de parler du véritable sujet du film. Ces deux ou trois citations de critiques esquisseront le débat qui n'aura pas lieu ici. « *La Brigade* répond très précisément à la question posée par Michel Foucault dans les *Cahiers*. . Le film décrit une résistance de classe. Il s'inscrit dans la longue histoire obscure des luttes populaires du XIX[e] et du XX[e] siècle. Il était bon que cette hsitoire refoulée et profonde commençât à s'écrire. » (Jean Collet . *Etudes.) « (Ici) la lutte de classes ne disparaît pas dans la lutte de libération nationale. »* (P.L.T. Rouge.)

« La Brigade *ne rompt pas totalement avec le ton agit-prop des films précédents de l'auteur, tout en mettant en œuvre avec rigueur le style « didactique » cher à Brecht dont le nom n'est pas prononcé ici à la légère, mais parce qu'il donne sa justification à un parti pris d'écriture et de réalisation... »* (Marcel Martin : *Ecran 75.)*

Brechtien ou pas brechtien ? L'important n'est pas d'en faire une étiquette, mais d'avoir tenté une expérience, l'intéressant était d'en discuter à ce niveau.

René GILSON

J'avoue ne pas très bien comprendre la démarche de Gilson dans sa lettre :

— il nous donne, en guise de clès pour son film, trois citations dont le sens des deux premières et, évidemment, pris en compte dans mon article (c'est d'ailleurs la moindre des choses, puisqu'il ne s'agit de rien d'autre, au fond, que d'une simple paraphrase du discours du film — de la critique de contenu, si tu veux, mon cher René. Tu peux, je pense, me faire le crédit d'avoir compris cela) ;

— il s'évertue à démontrer que mon assimilation des F.T.P. polonais aux immigrés d'aujourd'hui est erronée, restreignant considérablement ainsi la portée de son film.

Mais, on le sait, les lectures d'une œuvre ne sont pas substitutives, elles s'ajoutent les unes aux autres ; continuons donc, malgré Gilson, à défendre son film pour cela : l'identité de valeur *entre la représentation des* francs-tireurs *(le mot est révélateur), polonais de surcroît, en 1943, et celle des marginaux aujourd'hui. Dans les deux cas, refus de la légitimité du pouvoir, du discours majoritaire, pétainiste ou autre... (qu'on se reporte, à titre de contre-épreuve, à un film comme* Le Vieux Fusil, *pour voir ce que c'est qu'une lutte « légitime » contre un envahisseur).*

En fait, entre Gilson et ma notule, il y a, je crois, malentendu ; et malentendu sur un mot précis : marginalité. Pour lui, reprenant par là l'interprétation que peut donner le P.C.F. du mot, marginalité = inconséquence politique, indécision, flou extériorité aux luttes, bref, indignité. Pour nous (cf., par exemple. Une certaine tendance du cinéma français *n° 257), potentiellement, marginalité = oppression et révolte, défiance à l'égard des appareils en place, désir d'autre chose, refus du compromis... (cf.* Lo Païs, La coupe à 10 francs, *ou, pourquoi pas,* Zéro de conduite, La Marseillaise...). *On voit donc qu'il ne s'agissait guère d'aller chercher un « défaut à la cuirasse ». Mais pour moi, le mot de la fin de Katia n'avait peut-être pas, en effet, le même sens que pour Gilson.*

Cela dit, cette petite polémique n'aura peut-être pas été vaine : elle conduit à s'interroger sur l'intérêt des notules dans les Cahiers. *Est-il souhaitable d'aborder les films sous cette forme de petits comptes rendus critiques, trop tardifs, du fait des délais de parution, pour fonctionner comme incitation (ce que nous aurions aimé faire pour un film comme* Pinocchio, *par exemple), et trop courts pour permettre de replacer l'intérêt d'un film dans un cadre théorique plus général. Reste, effectivement, un rôle bâtard : pour partie de signalisation (Gilson a-t-il assez remarqué la rareté des notules dans les* Cahiers *?), pour partie de « démystification » (mais la critique idéologique n'est-elle pas un genre usé, et donc peu interpellant aujourd'hui ?). Quand une notule n'a pas cette fonction de critique (et ce n'était pas ce que visait la notule sur* La Brigade), *peut-être vaudrait-il mieux l'éviter. Nous ne cherchons pas à figurer dans les press-books des réalisateurs*

P.K.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution
Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par l'Imprimerie de Châtelaudren 22170 - Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze
PRINTED IN FRANCE

Nos derniers numéros :

256

PROBLÈMES THÉORIQUES
DU CINÉMA MILITANT.
LE CINÉMA ET LA PALESTINE.
(Kafr Kassem)
BRECHT.
Extraits du Journal de travail (inédit).
Critiques.

257

UNE CERTAINE TENDANCE
DU CINÉMA FRANÇAIS
Naturalisme et typage
Ségrégation et racisme

CINÉMA ET HISTOIRE (2)
Entretien avec Marc Ferro
"Cinéma et Histoire" à Valence
Plate-forme pour un Forum sur l'Histoire
Notes sur *L'ennemi principal*

CINÉMA MILITANT
ET ACTION CULTURELLE (1)
Expérience de diffusion par *Cinéma libre*
Bilan d'action culturelle sur Brest par *Celluloïd*

258-259

CONVERSATION AVEC
J.-M. STRAUB ET D. HUILLET.
(Moïse et Aaron)
Straub-Schoenberg : Un tombeau pour l'œil.
SUR LA REPRÉSENTATION DU POUVOIR.
Aguirre, Lancelot.
Les Ordres, Section spéciale.
M. DURAS : *India Song.*
MILESTONES
Présentation par R. Kramer et J. Douglas.
Table-ronde.
CINÉMA MILITANT.
Bilan de l'AGAVE.
Japon : l'expérience Ogawa.